جامعـــــة الأزهــــر – غـــزة

عمــــادة الدراســـات العليـــا

كلية الآداب والعلــوم الإنــسانية

قسم اللغة العربية – الأدب والنقد



الـــزهد في الشعـر الأنــدلسي

في القرنين الرابع والخامس الهجريين

دراسة تحليلية

إعداد الباحثة

هيام يوسف المجدلاوي

إشراف

د. محمد صلاح أبو حميدة

أستاذ البلاغة والنقد المشارك بجامعة الأزهر - غزة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الماجستير في الأدب والنقد

2010

جامعـــة الأزهـــر ـ غـــزة
الدراسـات العليا والبحــث العلمي
كلية الآداب والعلوم الإنســانية
قسم اللغة العربية ـ الأدب والنقد



نتيجة الحكم على أطروحة الماجستير

بـناءً على موافقـة عمادة الدراسات العليا والبحـث العلمي بجامعة الأزهر ـ غزة على لجنة المناقشة والحكم على أطروحـة الطالبـة/ هيام يوسـف المجدلاوي، المقـدمة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، وعنوانها:

الزهد في الشعر الأندلسي في القرنين الرابع والخامس الهجريين : دراسة تحليلية

وتكونت لجنة المناقشة والحكم من:

د. محمد صلاح أبو حميدة — مشرفاً ورئيساً
د. عثمان العبادلة — مناقشاً داخلياً
أ. د. حماد أبو شاويش — مناقشاً خارجياً

وتم عقد جلسة المناقشـة العلنية يوم الإثنين ٢٠١٠/٩/٢٧م الموافق ٢٠/شـوال/١٤٣١هـ وبعد المداولة قررت اللجنة منح الطالبة/ هيام المجدلاوي درجة الماجستير في الأدب والنقد دون إجراء تعديلات.

توقيع لجنة المناقشة والحكم

د. محمد صلاح أبو حميدة ....
د. عثمان العبادلة ....
أ. د. حماد أبو شاويش ....

يعتمد/
عميد الدراسات العليا والبحث العلمي
أ. د. جهاد محمد أبو طويلة

إنَّ لِلجَنَّـــــةِ بالأنْدُلُسِ
مُجْتلىَ حُسْنٍ ورَيَّا نَفَسِ

فَسَنَا صُبحتِها من شنَبٍ
ودُجَـــى ليلتها من لَعَسِ

وإذا ما هبّتِ الريحُ صَباً
صِحتُ وَا شوقي إلى الأندلس !

ابن خفاجة

إهـداء

إلى كل الذين وهبوا الحب والحنان و زرعوا في نفوسنا كل معاني الكرم والوفاء و أورثوا فينا كل دوافع التضحية و العطاء ......

إلى من نَحْنِي لهم هامتنا إجلالاً و إكباراً ... إلى أحبَّ الناس والدي المعطاء .... أمي الحنونة

إلى من يفرحوا لفرحي ويسرهم نجاحي ... إخوتي وأخواتي الأحباء

إلى أصحاب النخوة ... وذوي الهمم العالية

إلى كل من يسعى جاهدًا إلى إعادة صفحات التاريخ المضيئة إلى سالف العهد... ليعيد المجد الغابر في الأندلس و فلسطين.

إليهم جميعاً أهدي رسالتي هذه ممزوجة بالحب والعطاء.

شكـــر وتقديـــر

الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى الذي وفقني إلى إنجاز هذه الدراسة سائلاً إياه التوفيق والسداد، والثبات على الحق .....

قد لا تفي الكلمات أحياناً في قضاء بعض ديوننا تجاه الآخرين، بل إنها تقــف خجلــة أمام من يقتضي الحق اعترافاً منا بشكرهم وتقديرهم .

لذا أتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان وجميل العرفان إلى أستاذ البلاغة والأســلوبية الدكتور صلاح أبو حميدة الذي تجشم عناء الإشراف على هذا البحث، وتحمل عنــاء الــصبر وسعة الصدر لكل ما يصدر عني من هفوات ... فكان نعم الأستاذ و الأخ الموجه والمــشجع في لحظات الإحباط التي كانت تنتابني أحياناً، حيث منحني من جهده ووقته ما يعجــز اللــسان والقلم عن القيام بشكره ... فكان لي خير عون بتوجيهاته الدقيقة وتوصياته الــسديدة ولفتاتــه الطيبة الرشيدة .

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر الخالص إلى كلية الآداب والعلوم الإنــسانية بجامعة الأزهر وأخص بالشكر أساتذة كلية الآداب لما لهم من فــضل فــي توجيــه النــصح والمشورة لي في أثناء دراستي، جعله الله في ميزان حسناتهم.

وشكري وعظيم امتناني لكل من قدم نصحاً، أو بذل جهداً، أو أمضى وقتاً على طريق إنجاز هذه الرسالة.

وأخيراً فإن هذه الرسالة ما هي إلاّ عمل متواضع، ونقطة بسيطة من محيط العلم الذي لا يدرك أغواره إلاّ الله العليم بكل شيء، وهي كغيرها وكأي عمل إنساني لا يخلو من نقــص أو قصور ، فإن كان ثمة إجادة فالفضل كل الفضل لله سبحانه وتعالى، ثم لمن قام بالإشــراف على هذه الرسالة، وإن كان ثمة قصور أو تقصير فمني، والحمد لله الذي تفرد لنفسه بالكمــال، وجعل النقص سمة تستولي على جملة البشر .

و أختم بقول من قال " أبى الله أن يتم إلاّ كتابه ".

و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحثة

هيام يوسف المجدلاوي

فهرس المحتويات

المقدمة		أ - ج
التمهيد		1- 7
الفصل الأول	**نشأة الزهد وبواعثه**	8 - 31
	مفهوم الزهد	9
	نشأة ظاهرة الزهد	11
	العلاقة بين الزهد والتصوف	18
	بواعث الزهد	20
الفصل الثاني	**المعجم الشعري**	32 - 90
	المعجم الشعري	33- 34
	الشباب والشيب	35
	ذم الغني وتمجيد الكفاف	48
	التوبة والذنوب	57
	الحياة والموت	70
	الجنة والنار	83
الفصل الثالث	**التناص**	92- 129
	مفهوم التناص ونشأته وتطوره	93
	طبيعة التناص	94
	نشأة التناص في الأدب الغربي	95
	التناص في الأدب العربي	96-99
	تقنية التناص وأشكاله	99
	التناص الديني	100
	أولا: التناص القرآني	101

	1 – التناص بالمفردة القرآنية	103
	2- التناص بالتراكيب القرآنية	107
	3- التناص بالمعاني القرآنية	112
	4- التناص بالفاصلة القرآنية	120
	ثانيا: التناص بالحديث الشريف	126
الفصل الرابع	**الصورة الشعرية**	131- 154
	تمهيد	132
	أولا: التشبيه	133
	ثانيا: الاستعارة	144
	ثالثا: الكناية	150
الفصل	**ظواهر أسلوبية**	155- 209
	تمهيد	156
	أولا: الأساليب الإنشائية	157
	- أسلوبا الأمر والنهي	158
	- أسلوب الاستفهام	163
	- أسلوب النداء	171
	- أسلوب التمني	176
	ثانيا: التكرار	180
	ثالثا: التقابل	189
	رابعا: الجناس	200
الخاتمة		210
المصادر		212

مقـــدمـــة

الأندلس بلاد عزيزة على قلب كل مسلم وعربي، وتاريخها جزءٌ لا يتجـزأ مـن تـراث الأمتين الإسلامية والعربية، حضارة شامخة خالدة على مر الزمان، حـضارة هـزت الـدنيا، وخُلِّدت على صفحات التاريخ، ولا تزال حديثاً عذباً يجري على الألسنة، حقـاً إنَّـا لنـذكرها بالفخر والنشوة... فهي ليست ذكرى رجل وإن عَظُم، أو فرد وإن جلَّ، إنما هي ذكـرى أمـة مجيدة، وشعب عريق، ودولة لم تكن تثني هامتها أمام الأعاصير. لذا نجد أن هـذه الأرض – الأندلس- قد غدا لها في قلوب الأجيال العربية في العصر الحديث مكانـة مرموقـة قوامهـا الإعجاب بحضارتها، والإجلال لتراثها، والزهو بتاريخها. لا أقول ذلك عن نزعات قوميـة أو عن بواعث روحية، وإنما أقولها إعجاباً بروح العربي الطامح إلـى أعلـى درجـات العـزة والسؤدد، وتمجيداً لدوره في صنع الحضارة الإنسانية.

والأدب الأندلسي أدبٌ عربيٌّ أبدعه الشعراء المسلمون في الأندلس وخلعوا عليه مسحة من حيواتهم، كما أعطوه لمسة من الفن والإبداع، فرحل العرب عن الأندلس وبقـي الأدب دلـيلاً على حضارتهم الزاهرة، فهو جزءٌ مهمٌ من تاريخ الأدب العربي، والإنتاج الفكـري العربـي بعامة، حيث إنه امتداد طبيعي للأدب العربي في المشرق، أو كما يقول الـبعض فإنـه " كـم السترة العربية "، وإن هذا الامتداد والاتساع في الأدب العربي إضافة إلى أهميتـه التاريخيـة والقومية والإنسانية فإن له خصوصيته التي تجعل منه أدباً مميزاً يختلف في بعض الأمور عن الأدب المشرقي، نظراً لاختلاف الظروف التي مرَّ بها.

من هنا وجدت في العناية بدرس هذا الأدب، وفاءً بحق ما يقرب من ثمانيـة قـرون مـن تاريخ الأدب العربي، وأوجبت العناية بدرسه أيضاً توضيحاً لنفحات عربية إسلامية حملت إلى بعض الآداب الأوروبية أريجها العطر.

وقد ازدهرت الدراسات الأندلسية في السنوات الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً، وتنوعت جهـود الباحثين المتخصصين في هذا الميدان، فأزيل غبار النسيان عـن كثيـر مـن المخطوطـات، وأُفردت دراسات تؤرخ للعصور الأدبية في الأندلس، وتستنبط الظـواهر والـسمات، وتبـرز نشاط الشعراء والأدباء، وأقبل فريقٌ من الباحثين على دراسة الموشحات والأزجال باعتبارهما فنين أندلسيين خالصين، بينما عكف آخرون على ما كتبه المستشرقون من أسـبان وغيـرهم فنقلوه إلى اللغة العربية لتكتمل الصورة ويتحقق التواصل بين الباحثين العرب وغيرهم .

وقد وجد في الدراسات الأندلسية اتجاه يهدف إلى إفراد كل غرض من أغـراض الـشعر الأندلسي بدراسة مستقلة، فدُرِس الغزل الأندلسي، والطبيعة في الأندلس بكثـرة، كـذلك دُرِس شعر المديح، والهجاء ... وغيرها.

أسباب اختيار الموضوع :

إن موضوع الزهد في عصري الخلافة والطوائف (القرنين الرابع والخامس الهجريين) لم يستأثر بدراسة مستقلة، وغاية ما كتب عنه لا يتجاوز فصولاً متناثرة في بعض الكتب أو إشارات عابرة مبعثرة هنا وهنالك، مع ذكر بعض النماذج لهذا الشعر في كتب متفرقة .

من هنا جاءت هذه الدراسة لسد ثغرة في ميدان الدراسات الأندلسية، خاصة وأن شعر الزهد يمثل اتجاهاً بارزاً من اتجاهات الأدب الأندلسي؛ لما له من دور كبير في التعبير عن حياة الأندلسيين وتصوير مشاعرهم الدينية، بصفته تنظيماً للغرائز وسيطرة عليها، وتصفيةً للقلب وتنقيةً للروح من أدران الشهوة والهوى، تمهيداً لربط الإنسان بخالقه وإخراجه من دائرة الشك إلى رحاب اليقين، ومن الاضطراب والقلق إلى السكون والاطمئنان، فهو نتاج طبيعي لما مرّ بالأندلس من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية، أسهمت في بروز هذه النزعة وانتشارها بين الأندلسيين .

ومن دواعي اختياري لهذه الدراسة أيضاً الرد على تساؤل يدور حول أسباب ازدهار مثل هذه الظاهرة في بلد عُرِف عن أهله الميل الشديد للدنيا، والتجاوب الكبير مع معطياتها، وصورها الغنّاء، حتى إنّ أحد الأندلسيين ليعترف بهذا فيقول: " لو طُبِعت على الزهد لحملني حسن بلادي على المجون "[1].

أما بالنسبة لاختيار هذه الفترة الزمنية من الأدب الأندلسي، فيرجع إلى أنها تعتبر من أزهى عصور الأدب الأندلسي رغم تفكك نظامها السياسي، لذلك شاعت ظاهرة الزهد عند الشعراء سواء أكان ضمن قصائد ذات أغراض مختلفة، أو من خلال قصائد مستقلة كرد فعل مضاد للأوضاع السياسية المتدهورة، وللأوضاع الاجتماعية المتحللة من القيم والأخلاق... لذا فقد كانت الدوافع قوية لاختيار هذا البحث من حيث خصوصية الأدب والموضوع والعصر.

منهج الدراسة :

انطلاقاً من صلة الأدب الوثيقة بالمجتمع، ولكونه في الحقيقة تعبيراً عن المجتمع وظواهره المختلفة، وكل ما يجري فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأفكار وأوضاع، ارتأيت أن أعتمد على المنهج الاجتماعي، لكون الزهد في حقيقته ظاهرة دينية اجتماعية بعيدة الغور، وبالغة الأثر والتأثير في المجتمع، كما أن هذا المنهج سيتيح للباحثة إمكانية التعرف إلى ما في البيئة الأندلسية من ظواهر اجتماعية ومدى انعكاسها على الشعر، كذلك التعرف على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها شعراء الزهد وصدورهم عنها في إنتاجهم الشعري.

1اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث، د.نافع محمود، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1990، ص212.

وقد آثرت أيضاً الاستعانة بالمنهج الأسلوبي في تحليل النصوص الشعرية ورصد ظواهرها التعبيرية، للاقتراب أكثر من بنية النص الشعري اللغوية والفكرية، وقد أفدت كثيراً منه في تحديد الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه، والوقوف على تميز المبدع وقدرته على التأثير في المتلقي.

الدراسات السابقة :

من الدراسات السابقة الحديثة التي أفادتني في هذا المجال، والتي تناولت هذا الموضوع وكانت خير معين لإعداد هذا البحث، دراسة بعنوان " الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي " للدكتور منجد مصطفى بهجت (1986)، ودراسة بعنوان " الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة " للدكتور أحمد هيكل(1979)، و" دراسات في الأدب الأندلسي " للدكتور عثمان العبادلة(1993)، ودراسة بعنوان "تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين" للدكتور إحسان عباس(1997)، ودراسة بعنوان "الأخلاق في الشعر العربي" للدكتور محمد تيم(1994)، ودراسة بعنوان " الزهد في الأدب الأندلسي عصر الموحدين " للدكتور عبد الرحيم حمدان(1998)، "الأدب العربي في الأندلس" للدكتور عبد العزيز عتيق(1986).

وقد واجهتُ صعوباتٍ خلال إعداد هذه الدراسة، وفي مقدمتها قلة المصادر القديمة وصعوبة الحصول عليها، خاصةً في ظل الوضع الراهن، وما يترتب عليه من إغلاقات شبه دائمة للمعابر، مما يجعل الحصول عليها أمراً شاقاً وعسيراً. بالإضافة إلى عدم توفر دواوين كاملة لبعض شعراء الزهد في تلك الفترة، حيث كان شعر الزهد في معظمه عبارة عن مقطوعات وردت في أمهات الكتب المختلفة، أو عبارة عن أبيات ضمن قصائد مختلفة الأغراض، لذا لجأت إلى جمع شتات الأبيات والمقطوعات المبعثرة من كتب التاريخ والتراجم والمؤلفات الأدبية التي أُمكِن توفيرها من أجل الحصول على مادة تعين على خوض غمار البحث، وقد استندت دراستي بشكل كبير على كتاب " نفح الطيب " للمقرى بأجزائه المختلفة، وكتاب الذخيرة في محاسن الجزيرة لابن بسام بكامل أجزائه، إضافةً إلى مجموعة الدواوين المتوفرة للشعراء المستهدفين بالدراسة .

واقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة .

* **المقدمة** : صدّرت هذا البحث بمقدمة عرضتُ فيها أهمية الموضوع، ودوافع الدراسة، ومنهج البحث والدراسات السابقة .

* **التمهيد** : استعرضتُ فيه وصفاً للحياة السياسية في عصر الخلافة، وتطورها في عصر ملوك الطوائف وما طرأ عليها من تغير، كذلك قدمتُ وصفاً للحياة الاجتماعية، والفكرية، والأدبية في تلك الفترة، ومدى تأثرها بالأوضاع السياسية.

*** الفصل الأول : نشأة الزهد وبواعثه**

بسطتُ في هذا الفصل مفهوم الزهد، ونشأته في المشرق العربي وتطوره عبر العصور المختلفة، ومن ثم انتقاله إلى بلاد الأندلس خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، وأهم بواعث ظهوره في بلاد الأندلس في تلك الفترة.

*** الفصل الثاني : المعجم الشعري لشعر الزهد**

استعرضتُ فيه ثنائية المحاور الدلالية في شعر الزهد استناداً إلى أكثر المفردات اللغوية تردداً، حيث جاء هذا الفصل موزعاً على خمسة محاور وهي :

- ثنائية الشباب والشيب: وهي من أكثر المحاور تردداً في شعر الزهد الأندلسي.
- ثنائية ذم الغنى وتمجيد الكفاف.
- ثنائية الذنوب والتوبة.
- ثنائية الحياة والموت.
- ثنائية الجنة والنار: وهي من أقل المحاور شيوعاً في شعر الزهد.

*** الفصل الثالث : التناص في شعر الزهد**

تناولتُ في هذا الفصل مفهوم التناص ونشأته في الأدب العربي والغربي، واستخدام أنواعه الشائعة.

ثم استعرضتُ أنماط التناص في شعر الزهد، وكان في مقدمتها التناص القرآني بصوره المختلفة كالتناص بالمفردة، والتركيب، والمعنى، والفاصلة، ثم تطرقتُ إلى التناص بالحديث الشريف .

*** الفصل الرابع : الصورة الشعرية في شعر الزهد**

عرضتُ في هذا الفصل بإيجازمفهوم الصورة الشعرية عند النقاد القدامى والمحدثين، ثم تناولتُ الصورة الجزئية بأنماطها الشائعة في الزهد من تشبيه بأنواعه المختلفة (مرسل – مفصل – بليغ- تمثيلي – ضمني)، كذلك الاستعارة بنوعيها (المكنية والتصريحية) والكناية، حيث شكلت هذه الصور الجزئية وسيلة مهمة في التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، واتساع الفضاء النصي لنصوصهم الشعرية.

*** الفصل الخامس : ظواهر أسلوبية في شعر الزهد**

تطرقتُ في هذا الفصل لأهم الظواهر الأسلوبية التي يكثر توظيفها في شعر الزهد والتي كان من أهمها :

-الأساليب الإنشائية المتنوعة (الأمر – النهي – الاستفهام – النداء – التمني)، وظاهرة التكرار، والتقابل، والجناس، ومهدت لذلك بشرح موجز عن كل ظاهرة، ثم تناولتُ

النماذج الشعرية التي تجلت فيها هذه الظواهر؛ لما لها من دور كبير في إنتاج الدلالة وتحقيق الإيقاع الصوتي الشعري.

* **الخاتمة** :

وقد أجملتُ فيها أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة.

وأخيرا ...... آمل من الله (عز وجل) بفضله ومَنّه أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة، وأوفيتها حقها من البحث والتحليل، بما يخدم الأدب العربي ونقده... فإن وفقتُ في ذلك فمن الله عز وجلَّ صاحب الفضل، ومانحه لمن يشاء من عباده، وإن أخفقت فحسبي أني اجتهدت، وما جهدي إلا جهد بشري يقع تحت طائلة الخطأ، والنقص، والنسيان.

لا ترجُ شيئاً كاملاً نفعه فالغيث، وهو الغيث، منه الغثاء

والله نسأل أن يظل الشعر الأندلسي حياً باقياً على مرّ الزمن، بجهود أبناء هذه الأُمة الأبية، وحرصهم الدؤوب على حمايته، والمحافظة عليه، حتى لا يضيع كما ضاع مسقط رأسه.

والله ولي التوفيق

الباحثة

تمهيد :

سمَّى العرب المسلمون جميع البلدان التي فتحوها باسم " الأندلس "، وقد أخذوا هــذا الاســم من " وندلس، وهو اسم لبعض القبائل الأوروبية الشمالية، التي أغــارت فــي أوائــل القــرن الخامس على ممتلكات الرومان، وكان هؤلاء ال "وندلس"_أو كما تعود كثيــر مــن البــاحثين تسميتهم بالوندال _ قد و صلوا إلى جنوب إسبانيا و سموه باسم " فندليسيا " نــسبة إلــيهم "[1]، فلما جاء المسلمون فيما بعد وعرفوا ما كان من أمر ال "وندلس " بتلك البلاد ســموها "بــلاد الأندلس"، وقد حكم المسلمون هذه البلاد زهاء ثمانية قرون من الزمان تراوحت بين الازدهار و الاضمحلال، بين القوة والضعف والتفكك، لذا سنقف في بداية هــذا البحــث عنــد الحيــاة السياسية والاجتماعية والفكرية التي سادت البلاد آنذاك.

أولاً- الحياة السياسية في عصر الخلافة وتطورها في عصر ملوك الطوائف :

بدأ الحكم الإسلامي لهذه البلاد بعصر الولاة (92-138هـ)، وهي الفترة التــي تمتــد من بداية الفتح إلى مجيء عبد الرحمن بن معاوية (الداخل) واعتلائه سدّة الحكم في قرطبــة سنة 138هــ، وأُطلِق على هذه المرحلة من حكم الأمويين فترة الإمارة، حيث توالى تنــصيب الحكام الأمويين إلى أن خَلَفَ الأميرَ عبدَ الله بن محمد بن عبد الرحمن الأوسط حفيــدُه عبــد الرحمن بن محمد (300-350هــ)، والذي كان شاباً في منتصف الرابعة والعشرين من عمره حينما آلت إليه مقاليد الحكم في قرطبة، وقد بدأ حياته السياسية والعسكرية بحملةٍ شاملةٍ انتهت بالقضاء على فتنة ابن حفصون، وانحياز الثائرين هنا وهناك إلى الدولة الأموية والتفافهم حول الرجل القوي الذي أعاد تأسيس الدولة، وأرجع إليها سطوتها ونفوذها، فلــم يعــرف التــاريخ الإسلامي عهداً زاهراً كعهده، حيث سمحت له مدة ملكه الطويلة أن يؤمن لسياسته نوعاً مــن الاستقرار لم يعرفه الملوك الذين سبقوه ولا الذين لحقوه.

لقد جعل هذا الرجل الأندلس أمة واحدة تحت سلطانه، فشجعته هذه الــسيطرة والقــوة على استغلال اضطراب أمر الخلافة العباسية بالمشرق واستبداد الأعاجم في الحكم، لأن يعلن نفسه خليفة، ولُقِب بأمير المؤمنين الناصر لدين الله سنة 316هــ، وأصبح الناصر أعظم ملوك الأندلس وأول خليفة فيها، إذ بلغت الأندلس زمنه أوج مجدها واحتلت مكانة سياســية ومدنيــة عظيمة، ولم يكن كل ما تم له في خلافته راجعاً إلى طول مدة حكمه فحسب، وإنما كان راجعاً أيضاً إلى مقدرته وحسن سياسته في مواجهة الأحداث، وتصريف شئون البلاد والعبــاد، كمــا يقول عنه ابن عبد ربه الأندلسي : "تولى المُلْك عبد الــرحمن بــن محمــد أميــر المــؤمنين، والأرض جمرةٌ تحتدم ونارٌ تضطرم، وشقاقٌ ونفاق، فأخمد نيرانها، وسكّن زلازلها، وافتتحهــا

---

[1] الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د.أحمد هيكل، ط5، دار المعارف بمصر،1970، ص20.

عَوْداً، كما افتتحها بدءاً سَمِيُّه عبد الرحمن بن معاوية"[1] وبعد وفاة عبد الرحمن الناصر، انتقلت الخلافة إلى ابنه الحكم، وجرت بيعته في حفل عظيم ، ويقال إنّ سياسته في مجملها كانت امتداداً لسياسة أبيه في الحكم، حيث كان كأبيه حازماً حسن التدبير، أخضع الثائرين من الفرنجة، ومَلَكَ البلاد خمس عشرة سنة (250- 366هـ).

وكان الحَكَم في حياته قد عهد إلى محمد بن أبي عامر الإشراف على ابنه هشام المؤيد، فكان شاباً ذكياً استطاع بدهائه أن يكسب عطف الملكة "صبح" – امرأة الحَكَم الإسبانية الأصل- واستطاع أن يتقلب في مناصب عالية حتى أصبح حاجباً، وبعد موت الحَكَم استبد بشئون الدولة مستغلاً حداثة سن هشام حتى إنه استطاع بدهائه أن يمنع الوزراء من الوصول إليه إلا في النادر، وقد استعان في ذلك بالجند فزاد في أعطياتهم، ثم تجرد لرؤساء الدولة ممن عاندوه وزاحموه، فمال عليهم، وقتل بعضاً ببعض باسم هشام وخطه وتوقيعه، ومن هؤلاء الحاجب المصحفيّ، وهكذا استطاع أن يتخلص من منافسيه واحداً واحداً حتى تنكر في النهاية إلى "صبح " نفسها، وتسلم زمام الأمور واستبد بالحكم ولَقّب نفسه بالحاجب المنصور، وكان كثير الغارات، "فغزا ستاً وخمسين غزوة في سائر أيام ملكه، لم تنتكس له فيها راية، ولا فُلَّ له جيش، ثم عبر بجيشه إلى شمال إفريقية وضرب ملوك البرابرة بعضهم ببعض، حتى انقادوا لحكمه وأطاعوا سلطانه، وتوفي الحاجب المنصور سنة 392هـ بعد أن دام حكمه ستاً وعشرين سنة"[2].

وبموت المنصور بن أبي عامر ومقتل ابنه عبد الرحمن الحاجب بن المنصور ذهبت الدولة العامرية، وعاشت البلاد فترة مضطربة تعاقب فيها خلفاء ضعفاء إلى أن انتهت بخلع هشام الثالث سنة 422هـ ، فكان آخر خليفة أموي في قرطبة، فانقطعت الخلافة الأموية. وقد أطلق المؤرخون على العهد الذي يبدأ بتولي عبد الرحمن الحاجب الملقب بـ(شنجول) عهد الفتنة، حيث استغرق حوالي عشرين عاماً، حكم خلاله ثلاثة عشر حاكماً، منهم من تولى مرتين، ومنهم من حكم لأيام معدودة، وهكذا أعقب تلك القوة السياسية الضاربة في شبه الجزيرة - في مطلع القرن الرابع الهجري – هذا الضعف الشديد، وذلك التراجع الذي انتهى بتبديد حبات عِقْد الأندلس وانفراطها، ولقد بالغ بعض المؤرخين المحدثين في وصف الآثار الناجمة عن الفتنة وعدّها "ضربة لم تنهض الأندلس من آثارها قط ، إذ كانت بداية عهد الانحلال الطويل الذي ظلت الأندلس تتقلب فيه زهاء أربعة قرون أخرى، وعلى الرغم من أنّ عهد الطوائف لم يطل أكثر من سبعين عاماً، لم تستطع الأندلس أن تستردّ وحدتها الإقليمية

[1] العقد الفريد، أحمد بن عبد ربه الأندلسي، تح : عبد المجيد الترحيني، ط3، دار الكتب العلمية للنشر ، بيروت، 1987، ج5، ص498.
[2] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد المقري التلمساني، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، 1968، ج1، ص373-376.

الشاملة، ولا تماسكها القديم قط"[1]، فأمست الأندلس دولاً متناثرة في بقاع متباينة، وقامت الطوائف من أمراء، ورؤساء البربر والعرب والموالي يقتسمون خططها ويستبدون بأمرها، مسجلين في تاريخ الأندلس عصراً جديداً هو عصر "ملوك الطوائف"، ولم تختلف الحياة السياسية في الأندلس كثيراً عن سميتها في الشرق خلال القرن الرابع الهجري، إذ انقسمت الخلافة العباسية إلى دويلات، فالبويهية في العراق وفارس، والحمدانية في الموصل وحلب، والإخشيدية في مصر .

وهكذا كانت دول الطوائف ودويلاتها تتألف من مدينة وما حولها، أو مدينتين، أو أكثر من ذلك بحسب المقدرة والنفوذ، لذلك كانت الصراعات بينهم طاحنة، وكان كل واحد منهم يسعى إلى الانفراد بالسلطة والسيطرة على من هو أضعف منه، وقد صور ابن رشيق هذه الدويلات في قوله[2]:

مما يزهِّدُني في أرضِ أندلُسٍ	**تلقيبُ مُعْتَضِدٍ فيها ومُعْتَمِدِ**
ألقابُ مملكةٍ في غير مَوضعها	**كالهرِّ يحْكي انتفاخاً صَولَةَ الأسدِ**

ومن أهم دويلات ملوك الطوائف:

1. الدولة الزِيْرية: استقلت في غَرْناطة، وهي دولة بربرية.
2. الدولة الهودية: في سَرَقُسْطَة ومن أشهر ملوكها المقتدر بالله و ابنه المؤتمن .
3. الدولة العامرية: استقلت في بَلَنْسِيَة وهم من موالي بنى عامر .
4. الدولة العبادية: استقلت في إشبيلية وهي عربية من بني لخم من ولد النعمان بن المنذر، وهي من أكبر و أشهر الدول في الكرم والأدب .
5. دولة بنى الأفطس: استقلت في بطَلْيوس، وكانت دولة متحضرة نهضت بالعلوم والفنون.
6. الدولة الجَهْوَرية: في قرطبة، تولى حكمها أبو الحزم بن جَهْوَر، ثم توارث الحكم أبناؤه من بعده.
7. دولة بني ذي النُّون: في طُلَيْطلة، وهي قبائل بربرية .

وقد اتسم عهد الطوائف بكثرة الحروب والمنازعات بين الملوك أنفسهم وبين ملوك إسبانية المسيحية، فكل يسعى ليمكر بصاحبه رغبة في الشهرة والسمعة والجاه العريض، و قد انتهج عدد منهم سياسة البطش والقسوة والضرب بقوة على يد الأعداء، والتاريخ يسجل أخباراً كثيرة عن المعتضد العبادي، فيذكر أن المعتضد كان يحتفظ بجماجم أعدائه في خزانة بيته، وأنه قتل ابنه بيده، فاضطربت الحياة السياسية بكثرة الثائرين، ولم يتوانَ بعضهم عن أن يستنجد بملوك

[1] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، منجد مصطفى بهجت، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986، ص21.
[2] نفح الطيب، ج1، ص176.

الفرنجة لمساعدتهم، حتى إنهم اضطروا إلى دفع مبالغ طائلة كجزية لجيوش النصارى؛ ليقفوا إلى جوارهم، وكان من جراء ذلك أن تعاقب سقوط مدن الأندلس وتتابعت النكبات المؤلمة، ومن أبرز هذه النكبات وأعظمها: سقوط بربشتر، سقوط طليطلة، سقوط بلنسية، وذهاب دولة بني عباد.

ومن أفدح الأخطاء التي ارتكبها ملوك الطوائف استدعاؤهم المرابطين؛ ليقوموا بدور الوسطاء العسكريين في النزاعات التي بينهم، وليقوموا بالانتقام من ألفونسو السادس، حيث كان المرابطون حديثي عهد بالإسلام، اتسموا بالتطرف والجنوح إلى القديم، في حين كان سلوك ملوك الطوائف مخزياً على نحو جعل الأمير يوسف بن تاشفين مؤسس دولة المرابطين يخلع هؤلاء الملوك الواحد إثر الآخر، لأنهم لا يتمسكون بالشريعة الإسلامية، ولضعفهم الناجم عن كثرة تناحرهم، مما جعل بلادهم معرضة للفقد والسيطرة من الأعداء، لتدخل الأندلس بعدها في حكم المرابطين، وينتهي حكم ملوك الطوائف، حيث ضم المرابطون الأندلس لدولتهم وأصبح القطران (المغرب والأندلس) دولة واحدة قوية وعاصمتها مراكش .

ثانياً- الحياة الاجتماعية والثقافية في عصري الخلافة والطوائف:

لقد تأثرت الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية بالأحوال السياسية التي سادت في تلك الفترة قوة وضعفاً، مما كان له أثره الواضح على الحياة الأدبية. وقد كان المجتمع الأندلسي آنذاك يتكون من العناصر العربية والبربرية التي جاءت وسكنت الجزيرة الأندلسية منذ الفتح، إضافة إلى العناصر الإسبانية التي اعتنقت الإسلام، وغيرها ممن احتفظوا بدينهم وسُموا بالعجم أو الأجانب، ومما يذكر في عهد الخلافة أن الناصر قد قلّد بعض البرابرة القاطنين قرطبة مناصب القيادة العسكرية والإدارة والقضاء، وقد وصل عددٌ منهم إلى أمثال هذه المناصب العالية في عهود أخرى تلت عهد الناصر.

وهناك طبقة اجتماعية أخذت تلعب دوراً هاماً في حياة الأندلس السياسية والاجتماعية ولاسيما في قرطبة، وهم الصقالبة الذين ازداد عددهم في عهد عبد الرحمن الثالث، واستطاع فريق منهم أن يتحرر من العبودية، ويشغل مكاناً لائقاً في الحياة الاجتماعية، ومنهم من امتلك الأراضي وأصبح غنياً، وقد تهذبت طباعهم بالاحتكاك بالحضارة الأندلسية، فرأينا فيهم بعض الأدباء والشعراء والمؤلفين، وقد بدءوا في عهد عبد الرحمن الثالث بتقلد المناصب العالية في الدولة، حتى إنهم قد قلدوا مناصب القيادة العسكرية، وكان الخليفة يستخدمهم ليضعف من سلطة الأرستقراطية العربية ويحاربها، وقد أظهر خليفة الناصر الحَكَم الثاني كثيراً من التساهل مع الصقالبة حتى إنهم أخذوا يمعنون في التكبر والوقاحة، وعندما توفي الحَكَم الثاني كان الصقالبة أسياد الموقف.

أما العناصر المسيحية التي كانت تقطن الأندلس فكان عددها كبيراً، وكانوا على جانب من الانتظام أكثر مما كانوا عليه في أي بقعة إسلامية أخرى، وقد جرى بينهم وبين الفاتحين من الاختلاط والتأثير المتبادل الطويل ما لم يجرِ مثله في أي صقع إسلامي آخر. وقد كانت هذه العناصر المسيحية مراكز للمقاومة الوطنية التي تحاك ضد الفاتحين.

وكذلك كان العنصر اليهودي كبيراً في بلاد الأندلس آنذاك، وكانت قرطبة أكبر مدينة إسبانية تضم يهوداً، وكانوا يمتهنون تجارة العبيد وبيع أدوات الزينة، وقد تقلب بعضهم في مناصب الدولة خاصة في عهد الناصر.

أما في عصر ملوك الطوائف فأصبح للفقهاء مقامٌ كبيرٌ، حيث كانوا رافداً عظيماً من روافد الحياة الاجتماعية، لهم رقابة شديدة على ما يجري في المجتمع وما يمارسه الخليفة، الذي لم يكن له الحق في التغيير أو التدخل في الأحكام القضائية التي يصدرها القاضي، إنما كان يستعين بهم على حلّ المعضلات والمشكلات التي تَدْهَم الدولة .

وكان للمرأة في هذا المجتمع مركز متصدر، فقد خاضت في ميادين النشاط الاجتماعي المتنوعة، وبرزت في العلم والأدب، أسماء كثيرة من النساء اللواتي أثبتن وجود المرأة، واشتهر الكثير منهن بكتابة الشعر ورواية الحديث، وقد شاع إلى جانب ذلك في هذا العصر البذخ والترف لدى الملوك، وتجلى ذلك واضحاً في الاحتفالات الرسمية والمواسم التي احتفوا بها، وتبع ذلك فرض ضرائب باهظة على سواد الناس، يأخذونها منهم ليعطوها إلى الملوك النصارى الذين استفحل أمرهم وزاد خطرهم. وقد نجم أيضاً عن تلك الاضطرابات المقضّة للمضاجع، شيوع بعض العلل والأدواء الاجتماعية متمثلة في أخلاق النفاق والرياء والمداهنة.

أما في مجال الحياة الثقافية والفكرية: فقد عرفت الحضارة الأندلسية تطورات مختلفة، متبعة تطور الأندلس السياسي، فقد وصلت هذه الحضارة إلى ذروة القوة في عهد الخلافة الأموية أيام حُكْم عبد الرحمن الناصر وولده الحَكَم، فشهد عصر عبد الرحمن الناصر –أول خليفة أموي في الأندلس- ازدهاراً عظيماً على الرغم مما واجهه من مشقات وأخطار، ففي عصره نهضت الآداب والعلوم حيث تذكر كتب التاريخ أنه كان يرسل إلى القسطنطينية وإلى العراق والحجاز والشام ومصر وإفريقية من يشتري له الكتب النادرة، حتى قيل إن عاهل القسطنطينية وجد أن من أسباب الحظوة لدى هذا الخليفة أن يُهدى إليه نسخة بديعة من كتاب الحشائش الذي ألفه ديسفوريدس العالم النباتي المشهور.

وكان هذا الخليفة أندى الناس كفاً على الشعراء والكتاب وأهل الموسيقى وغيرهم، وتولى حماية من يشتغل بالفلسفة حتى طارت شهرة قرطبة في أوروبا، فأمّها الناس أفواجاً في زمنه وزمن ابنه الحكم واختلطوا بالأندلسيين في حلقات العلم، واشتهرت المكتبة العظيمة التي

أنشأها بإشراف ولي عهده الحكم المستنصر، حتى قال عنه ابن خلدون "اجتمعت بالأندلس لعهده خزائن من الكتب لم تكن لأحد من قبله ولا من بعده"[1].

وسار على نهج الناصر ابنه الحَكَم الذي اهتم بإنشاء المدارس والمكاتب حتى إنّه أنشأ في قرطبة سبعة وعشرين مكتباً للقرآن، فكان محباً للعلوم، مكرماً لأهلها، جمّاعاً للكتب بما لم يجمعه أحد من الملوك من قبله، وأقام للعلماء سوقاً نافقة *، جلبت إليها بضائعه من كل قطر. كذلك كان الحال عند الحاجب المنصور بن أبي عامر الذي كان أديباً وشاعراً، محباً للعلوم، مؤثراً للأدب، حتى يقال: إنه كان له مجلس في كل أسبوع يجتمع فيه أهل العلم والمناظرة بحضرته أثناء مقامه بقرطبة .

وبلغت الحضارة الأندلسية في القرن الخامس الهجري قمة الرقي، وصارت الأندلس في عهد الطوائف أندلسات كثيرة، وراجت سوق العلوم والفنون، متابعةً لما كان، أو محاولة من حكام دول الطوائف لتكون لهم سابقة في هذا الجانب الثقافي رغم تطاحنها ودخولها حروباً مستمرة . فقد كان المجتمع نساءً ورجالاً وشباناً "يقرأ ويهتم بالعلم ويتذوقه ويستمتع بقراءته ومدارسته، وفيه الآلاف من العلماء والمتخصصين الذين يؤلفون في كل ميدان ويكتبون بوفرة غزيرة وأصالة باهرة، وتمكن نادر، وغدا العلم والكتاب مصدر فخر وميدان سباق، به ترتفع مكانة الإنسان ويعرف موضعه "[2].

ومن هنا نجد أن الحياة الثقافية مضت بخطى ثابتة إلى الأمام، فلم يستطع الانقسام السياسي بين هذه الدويلات أن يقف أمام نضوج الثمرة العلمية، فصارت كل دويلة مركز إشعاع فكري، وتخصَّصَ بعضها في فن دون آخر، فقرطبة عرفت بالعلم، وإشبيلية عرفت بالموسيقى، فقد جاء في مناظرة بين الفقيه ابن الوليد بن رشد والرئيس أبى بكر بن زهر: " أنه إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه حُمِلت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب في قرطبة فأريد بيع تركته حملت إلى إشبيلية "[3].

وقد كان في هذه الفترة باب العلم مفتوحاً على مصراعيه لجميع الناس، على اختلاف أديانهم ومستوياتهم وأعمارهم، وقد ظهرت الموسوعات العلمية، وتنافس العلماء في غزارة التأليف، لذا فإنه مهما قيل في تقييم ملوك الطوائف من الناحية السياسية، فإن الأدب الأندلسي في عصرهم كان قد عدا طور نشأته، ولهذا سار في وجهته غير مبالٍ بقيام الملوك وسقوطهم، ومما ساعد على ذلك أن ملوك الطوائف أنفسهم كان عدد منهم من كبار العلماء والأدباء والمؤلفين، ومن محبي العلم والأدب ومن المقربين لأهله والمغدقين عليهم الأموال، ومن

[1] الأدب الأندلسي، د.محمد رضوان الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2000، ص43.
* يقال "نفقت السوق: إذا راجت وكثر طالبو ما فيها.
[2] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص33.
[3] نفح الطيب، ج1، ص463.

هؤلاء الملوك: المعتصم بن صمادح أمير المرية الذي كان مهتماً بأمور الدين وإقامة الشرع وعقد المجالس العلمية في قصره، كذلك كان من أهل الشعر والأدب المعتمد بن عباد أمير إشبيلية الذي كان شاعراً وأديباً ذكياً شغوفاً بالأدب، وكذلك أبناؤه الرشيد والراضي وبثينة من الشعراء المجيدين، ومن هؤلاء أيضاً المقتدر بن هود أمير سرقسطة الذي نبغ في علم النجوم والفلسفة، والمؤرخ ابن حيان وغيرهم من المفكرين والأدباء الذين ذكرهم ابن خاقان في "قلائد العقيان ومحاسن الأعيان".

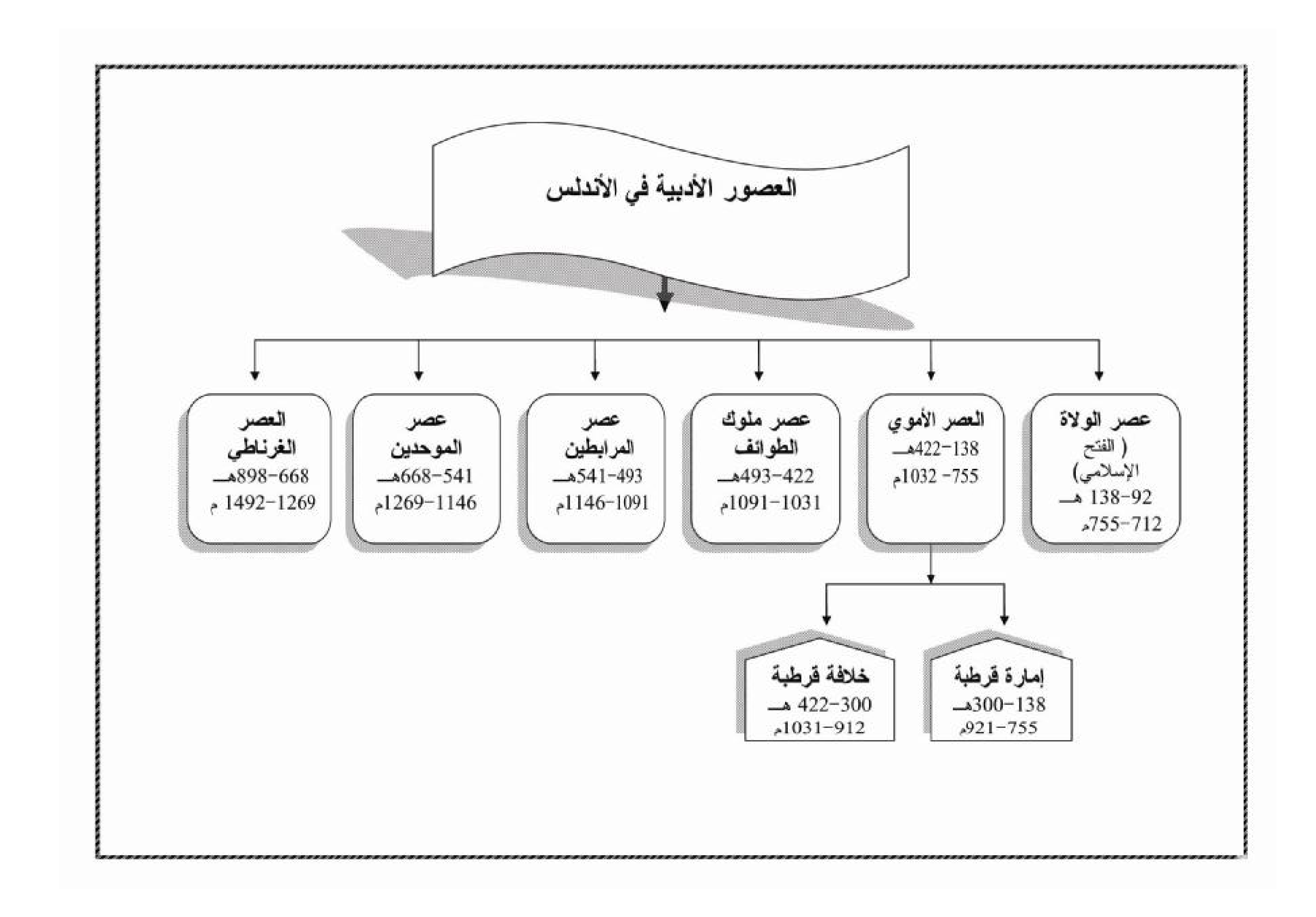
من هنا نجد أن الحياة الأدبية ازدهرت في هذه الفترة ازدهاراً ملحوظاً و خاصةً في عصر الطوائف؛ نظراً للتشجيع والدعم من قبل ملوك الطوائف الذين تنافسوا في اجتذاب الأدباء والشعراء إلى حواضرهم؛ لرفع شأن دولهم وتحقيق الشهرة لأنفسهم، لذلك نشط الشعراء في هذا المجال أمام المغريات التي قدمت لهم، فتقاطروا من كافة الأرجاء للتقرب من حواضر تلك الدول، ولتقديم ما جادت قرائحهم والفوز بالعطايا الهائلة من قبل الخلفاء والحكام.

ومن أشهر الأمراء الذين أولوا اهتماماً كبيراً بالشعر والشعراء المعتمد بن عباد التي غدت إشبيلية في عهده منارة للحركة الفكرية والثقافية عامة وللحركة الأدبية خاصةً، حيث اجتمع على بابه من الأدباء والشعراء ما لم يجتمع لأحد من الملوك غيره[1]، تمثلاً بما يحدث في الحاضرة العباسية ببغداد من اهتمام بالعلم والأدب، ومن أشهر الشعراء الذين برزوا في هذه الفترة: ابن زيدون، وابن عمار، وابن وهبون، وابن حزم، وابن لُبانة، وابن حمديس، ابن عبدون ... وغيرهم .

وأشهر ما شهده هذا العصر من ازدهار أدبي، النبوغ في فن الموشحات حيث ظهر هذا الفن في أواخر القرن الثالث الهجري، ولقي رواجاً في القرن الرابع، وفي القرن الخامس افتتن الشعراء به بشكل كبير.

هكذا نجد أن الأندلس بفضلهم تنهض في القرن الخامس نهضةً واسعةً في أدبها من شعر ونثر، حتى ليعد عصرهم من أزهى عصور الأندلس الأدبية.

[1] انظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، تح : إحسان عباس، د.ط، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ج5، ص24.


العصور الأدبية في الأندلس
عصر الولاة (الفتح الإسلامي) 92-138 هـ 712-755م
العصر الأموي 138-422هـ 755- 1032م
عصر ملوك الطوائف 422-493هـ 1031-1091م
عصر المرابطين 493-541هـ 1091-1146م
عصر الموحدين 541-668هـ 1146-1269م
العصر الغرناطي 668-898هـ 1269-1492 م
إمارة قرطبة 138-300هـ 755-921م
خلافة قرطبة 300-422 هـ 912-1031م

الفصـــل الأول

نشأة الزهد وبواعثه

* مفهوم الزهد.
* نشأة الزهد وتطوره عبر العصور.
* علاقة الزهد بالتصوف.
* بواعث نشأة الزهد في الأندلس.

تمهيد :

إن الإسلام دين الاعتدال ودين الاستقامة، يدعو أهله إلى البعد عن الإفـراط وانتهـاج منهجٍ وسط في سلوكهم الحياتي فلا يجعلون أيديهم مغلولة إلى أعنـاقهم، ولا يبـسطونها كـل البسط، وأن يوازنوا بين دنياهم وآخرتهم، لكن تغير ظروف المجتمع الإسلامي وأحوالـه أدت إلى ابتعاد المسلمين عن الاعتدال المشروع، وإلى تكالبهم على عرض الدنيا، فاستدعى التوازن ظهور نزعة روحية مقابلة تحث على الزهد في عرض الدنيا طمعاً في نعيم الآخرة.

ونظراً لكون نزعة الزهد نزعة إنسانية، فقد كانت تزدهرفي ظروف خاصة، وتنحسر في ظروف أخرى، وقد كان لازدهارها في الجناح الشرقي من العالم الإسـلامي صـداه فـي الجناح الغربي منه، وقد أسهم الزهد في التغيير إسهاماً بيناً في الفكر والعمل، و برز فيه أعلام مشهورون، ومن يطالع كتب التراجم يهوله تلك الكثرة مـن أسـماء الزهـاد مـن مختلـف الطبقات[1]. وقد كانت هذه الموجة من الزهد ثمرة تضافر مجموعة من البواعث التـي دفعـت هذا التيار للامتداد والانتشار في العالم الإسلامي، وبخاصةٍ في بلاد الأندلس "حيـث ظهـرت موجة قوية من الزهد، سلك طريقها نفرٌ من الخاصة و العامة"[2].

لذا كان من الضروري الوقوف عند مفهوم الزهد لغةً واصطلاحاً.

مفهوم الزهد :

الزهد لغة : ورد تفسير هذه اللفظة في المعاجم العربية مرتبطاً بمعناها الديني، ففي الـصحاح: الزهد خلاف الرغبة في الشيء، ويقال فلان يتزهد بمعنى يتعبد[3]، وفـي القـاموس المحـيط: الزهد في الدين ضد رغب[4]. وفي لسان العرب: " لا يقال الزهد إلا في الدين خاصة، ويقـال زَهِدَ – زَهَدَ – زَهُدَ، وفلان يتزهد، أي يتعبد. فالزهد بمعناه اللغوي الخاص له مـدلول دينـي بمعنى عدم الرغبة في الدنيا وعدم الحرص عليها[5].

أما في المفهوم الاصطلاحي فالزهد لا يقتصر على ذلك المعنى البسيط الذي تشير إليه معاجم اللغة، وإنما "هو مفهوم معقد جداً إلى الدرجة التي لا تمكّن كثيراً من الباحثين من القول فيه بقول فصل في مسماه، ولا في معناه، ولا في نشأته و تطوره، ولا في ماهيتـه وأبعـاده، فكثرت في ذلك الأقوال، وتعددت، متقاربة أحياناً ومتباعدة أحياناً أخرى"[6].

فهو يعني اصطلاحاً: الكف عن المعصية وعما زاد عن الحاجة، و ترك ما يشغل عن الله، ثم الكف عن أمور الدنيا جميعاً بتخلية القلب، والتقشف التام .

---

[1] انظر: الصلة لابن بشكوال، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، قلائد العقيان.

[2] البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، د.سعد شلبي، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص503.

[3] الصحاح للجوهري، تح : أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ج2، مادة زهد.

[4] القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980، ج1، ص209، مادة زهد.

[5] لسان العرب، ابن منظور، د.ط، مكتبة دار المعارف بالقاهرة، 1979، ج4، ص180، مادة زهد.

[6] الزهاد والمتصوفة، محمد بركات البيلي، د.ط، دار النهضة العربية، 1993، ص7.

ولم يرد لفظ الزهد في القرآن الكريم سوى مرة واحدة في قوله تعالى: "وشروه بثمن بخسٍ دراهم معدودةٍ وكانوا فيه من الزاهدين "[1] على أنه ليس في ورود لفظة الزهد هنا ما يشير إلى أي علاقة بالمفهوم التعبدي للزهد، حيث إن المعنى هنا يشير إلى أنهم كانوا من الراغبين عنه؛ فلذلك باعوه بثمنٍ بخسٍ.

وقد أوضح الرسول (صلى الله عليه وسلم) المعنى الحقيقي للزهد حين قال: "الزهادة في الدنيا ليست بتحريم الحلال ولا إضاعة المال، ولكن الزهادة أن تكون بما في يد الله تعالى أوثق منك بما في يدك، وأن تكون في ثواب المصيبة إذا أُصبتَ بها أرغب منك فيها لو أنها أُبْقيت لك"[2].

وقال عليه الصلاة والسلام أيضا: "ازهد في الدنيا يحبك الله، وازهد فيما عند الناس يحبك الناس"[3]. فالرسول يجعل الزهد سبباً لمحبة الله لعبده.

وقد تناول العديد من علماء المسلمين شرح مفهوم الزهد وتوضيحه، فابن حنبل يرى أن الزهد "هو عدم الفرح بإقبال الدنيا ولا الحزن على إدبارها، وجعله على ثلاثة أوجه : الأول ترك الحرام وهو زهد العوام، والثاني ترك الفضول من الحلال وهو زهد الخواص، والثالث ترك ما يشغل عن الله وهو زهد العارفين"[4].

أما الإمام الغزالي: فقد قسم الزهد إلى ثلاث درجات، فهو من وجهة نظره يتفاوت بحسب تفاوت قوته على درجات ثلاث[5]:

الدرجة الأولى: وهي السفلى، منها أن يزهد في الدنيا وهو لها مشتهٍ، وقلبه إليها مائل ونفسه إليها ملتفتة، ولكنه يجاهدها ويكفها، وهذا يسمى المتزهد.

الدرجة الثانية: الذي يترك الدنيا طوعاً لاحتقاره إياها بالإضافة إلى ما طمع فيه، كالذي يترك درهما لأجل درهمين، فهو يظن في نفسه أنه يترك شيئا له قدر لما هو أعظم قدرًا منه، وهذا أيضا نقصان.

الدرجة الثالثة: وهي العليا، أن يزهد طوعاً، فلا يرى زهده، إذ لا يرى أنه ترك شيئاً، إذا عرف أن الدنيا لا شيء، فيكون كمن ترك خزفة وأخذ جوهرة، فلا يرى ذلك معاوضة. فهذا هو الكمال في الزهد، وسبب كماله المعرفة، ومثل هذا الزاهد آمن من خطر الالتفات إلى الدنيا.

إذن فالزهد يعنى القصد والاعتدال والقناعة وعدم الإسراف في متع الدنيا، وهو ما

---

[1] يوسف: 20.
[2] سنن الترمذي، تح: إبراهيم عطوة عوض، ط1، القاهرة، د.ت، ص517، باب الزهد في الدنيا.
[3] سنن ابن ماجة، (كتاب الزهد، باب الزهد في الدنيا) حديث رقم 37، ص682.
[4] مدارج السالكين، ابن قيم الجوزية، د.ط، دار الحديث، القاهرة، 1983،ج2، ص266.
[5] إحياء علوم الدين، ص266.

نجده "منهجاً حياتياً دعت إليه جميع الأديان السماوية وذلك كسبيل لإحلال التوازن الطبقي في المجتمع الإنساني ومن ثم الوصول إلى كفاية الإنسان وسعادته"[1]، وبهذا المفهوم تفسر بذور الزهد الأولى في كل دين بل في كل عقيدة سماوية.

فهو منهجٌ نفسيٌّ من أجل بعث الأمل في القلوب البشرية، وجعلها تنمو فوق معاناتها اليومية، وذلك حين يتم إيثار الآخرة على الدنيا الفانية بالإعراض عنها والتهوين من شأنها، وعدم الانشغال عن الله (تعالى) والرضا التام بما قسمه (عز وجل) وشكره في كل حال، وأن يكون ذلك نابعاً من إيمان متين واعتقاد قوي .

نشأة ظاهرة الزهد وتطورها عبر العصور المختلفة:

اختلف الدارسون القدامى منهم والمحدثون حول أصل نشأة الزهد في الإسلام، فمنهم من رأى أن الزهد أصيل في جوهر الإسلام غير محدث فيه، ومنهم من رأى غير ذلك ولكن إذا تتبعنا الزهد بمفهومه الديني نجد أن "هذه الظاهرة موجودة منذ الجاهلية، أي قبل الإسلام فرغم أن حياة العرب في جاهليتهم حياة وثنية مادية كانوا يطلقون فيها العنان لشهواتهم وغرائزهم ومتعهم الحسية إلا أنه كان هناك زهد أو نوع من التنسك"[2]. فالرهبان الذين عرفوا في الجاهلية هم أقرب إلى مفهوم الزهاد في الإسلام، وكذلك وجود الأديرة والانقطاع للعبادة فيها كان معروفاً منذ الجاهلية، ويعتبر ورقة بن نوفل خير مثال على وجود هذه الظاهرة حيث إنّه اعتزل عبادة الأوثان في الجاهلية، وامتنع عن أكل ذبائح الأوثان، وهو الذي بشّر السيدة خديجة ابنة عمه برسالة محمد (صلى الله عليه وسلم). ومن أشعاره الدينية قوله[3]:

لقد نصحتُ لأقوامٍ وقلتُ لهم ... أنا النذيرُ فلا يُغررْكم أحدُ
لا تعبدنَّ إلهاً غيرَ خالقِكم ... فإنْ دَعوكم فقولوا بيننا حُدُدُ
سُبحان ذي العرشِ سُبحانا نعوذُ به ... وقبلَ قد سبحَ الجوديّ والجَمدُ
مسخرٌ كلَّ ما تحتَ السماءِ لـه ... لا ينبغي أن يُناوي ملكه أحدُ
لاشيءَ ممّا ترى تبقى بشاشتُه ... يَبقى الإلهُ و يُودى المالُ و الولدُ

يتضح لنا من خلال التأمل في هذه الأبيات وجود نزعة الزهد عند البعض في الجاهلية حتى جاء الإسلام وبشّر بقيم إنسانية جديدة من توحيد، وعبادة، ورجوع إلى الله، ومجاهدة النفس عن عرض الدنيا وزخرفها، ونزوع إلى الفضائل التي ترتفع بكرامة الإنسان. ومما ساعد على ظهور الزهد في الإسلام أيضاً شيء من زهد الأديان الأخرى، ولاسيما زهد المسيحية التي كانت منتشرة في العراق والشام ومصر، ومما يدل على ذلك أننا "نجد في عهد

---

[1] الفلسفة الصوفية في الإسلام، د.عبد القادر محمود، د.ط، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966، ص43.
[2] انظر: الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1976، ص216.
[3] الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تح :عبد الكريم الغرباوي وعبد العزيز مطر، د.ط، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج3، ص121.

عثمان من يلقب بالراهب والقِس ومن يحرّم على نفسه الزواج واللحم، كزاهد العراق، وناسكها عامر بن عبد قيس"[1].

كذلك الحال في صدر الإسلام نجد كثيرا من الصحابة ينصرفون عن متاع الحياة الدنيا، يحيون النسك والزهد، والابتهال إلى الله والتوكل عليه، والتطلع إلى ما وعد به عباده الصالحين.

وإن كان الزهد قد استمد معانيه من سيرة الرسول (ص) والقرآن الكريم في عهد الصحابة والخلفاء الراشدين، فإن ظروفاً حتمته على البعض بعد تطور المجتمع الإسلامي واتساع رقعة الفروق الطبقية بين أفراد المجتمع، مما أدى إلى انعزال بعض الناس ولجوئهم إلى الزهد، وقد أخذت مجاهدات الزهاد المسلمين لأنفسهم ورياضتهم لها ضروبًا مختلفة من المشقة وإعنات النفس طمعًا في ثواب الله وخوفاً من عقابه، إذ نجد في العصر الأموي أن نزعة الزهد قد وجدت سبيلها إلى جميع الأقطار الإسلامية، حيث كانت العراق من أكثر الأقاليم التي انتشرت فيها تلك الظاهرة بين أبنائها حتى إنهم بالغوا فيها، وردَّ العلماء ذلك إلى عدة أسباب منها[2]:

- الفتن والحروب الداخلية التي مُني بها العراق واستمرت طوال العصر الأموي.
- قسوة ولاة الأمويين وظلمهم للعراقيين .
- إقبال البعض على الملذات ومفاتن الدنيا وبهارجها .

فمثلا قد نجد أن الذين هزموا في حروبهم مع الأمويين من أهل العراق قد وجدوا في الزهد عزاءً لهم، فنزعوا إليه بدافع اليأس من الحياة والأمل في الآخرة بعد أن خسروا نعيم الدنيا، كذلك من وقعوا ضحية ظلم الولاة وعسفهم اندفعوا إلى الزهد والعزلة بعامل الخوف، أما من قضوا معظم حياتهم في الترف والإقبال على الملذات لجأوا في أواخر حياتهم إلى الزهد طلباً للتوبة والمغفرة من الله، ويؤكد ذلك د. شوقي ضيف إذ "يرى أن حركة الزهد في العصر الأموي نشطت نشاطاً ملحوظاَ، نتيجةً للفتوحات الإسلامية وما يتصل بها من دخول عناصر أجنبية كثيرة وعلى رأسها عناصر مسيحية من تلك التي كانت في العراق والشام، ومن أشهر زهاد ذلك العصر الحسن البصري الذي يعتبر شيخ متزهدة العراق وواعظهم لما له من دور كبير في تطور هذه النزعة، ومنهم أيضًا الشاعر الحجاج بن يوسف التيمي"[3]، وقد تأثر شعراء هذا العصر بروحانية الإسلام وفضائله، خاصةً وأن الشعراء أكثر من غيرهم تأثرًا بما يضطرب في مجتمعهم، فنجد أثر الانفعال الديني واضحاً في شعر الزهاد والتقاة، حتى إننا نرى أثره في شعر من اشتهر منهم بالاستهتار والهجاء أمثال الفرزدق .

---

[1] الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، ص217.
[2] انظر: المصدر السابق، 217-218.
[3] انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د.محمد مصطفى هدارة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1969، ص282.

أما في العصر العباسي فنجد ازدياد موجة المجون واللهو التي انغمس بها كثير من الناس، واستمرار الحروب وتزايد نزول المصائب والكوارث نظرًا لسوء الأحوال السياسية والاجتماعية الناتج عن ظلم الحكام والخلفاء في ذلك العصر، كذلك ازدياد الصراعات الفكرية، قد دفع هذا كله إلى ازدياد العاطفة الدينية في نفوس بعض المؤمنين بقدر ما ازداد عندهم سوء العبث والمجون "فأصبحت الحضارة العباسية مسجداً وحانة، وقارئاً وزامراً، ومجتهداً يرقب الفجر و مصطبحاً في الحدائق، وساهراً في تهجد و ساهراً في طرب..."[1]، مما دفع الشعراء إلى الالتجاء إلى الله لينجيهم مما هم فيه، فاتجهوا إلى وعظ الناس، وتحذيرهم من الاغترار بالدنيا الزائلة وحثهم على التزود للآخرة .

إذن نجد أن الزهد قد نضج في هذا العصر و اكتملت مبادؤه و أسسه، وصار سمة واضحة من سمات الحياة الاجتماعية والأدبية.

وكان أبو العتاهية من أول من فتحوا للشعراء باب الوعظ والتزهيد في الدنيا، كردّ فعل لما شاع بين أدباء عصره من التهتك والمجون والزندقة وغيرها. إذ كان مقبلاً على الملذات واللهو كغيره من شعراء عصره، ولكن لعدة أسباب مجتمعة اتجه في أواخر حياته إلى الزهد، ووقف شعره عليه . ومن شعره الزهدي قوله[2]:

فلا تَعْشَق الدُّنيَا أُخيَّ فإنَّما ... يُرَى عاشقُ الدنيا بِجُهْدِ بَلاءِ
حَلاوتُها ممزوجةٌ بمرارةٍ ... وراحتهَا ممزوجَةٌ بِعنَاءِ

و من أجمل ما قاله في الزهد[3]:

أحْسَنَ اللهُ بِنَا، ... أن الخَطَايَا لا تَفُوحُ !
موتُ بعضِ الناسِ، في ... الأرض، على البَعْضِ فُتُوحُ
كلنُا في غَفلةٍ والـ ... مَوتُ يَغْدُو، ويَرُوحُ
نُحْ على نَفْسِكَ يا ... مسكِينُ إن كُنْتَ تَنُوحُ
لَسْتَ بالباقي و لو عُمّـ ... رْتَ ما عُمّرَ نُوحُ !

وقد امتدت نزعة الزهد إلى بلاد الأندلس، ولعل ظهور هذه النزعة يرجع إلى أيام الحَكَم الربضي الذي أغرق نفسه في بحور الملذات، وأغرم بالفنانين أكثر من إغرامه بالفقهاء، فاضطر الشعراء من الفقهاء أن يعرضوا به شعراً قوامه الزهد، ولكنه ممزوج بالتعريض بالحَكَم، فقد قال "عبد الواحد المراكشي في معجبه: "وفي أيام الحَكَم أنشأ الفقهاء أشعار الزهد والحض على قيام الليل في صوامع المساجد، وأمروا أن يمزجوا مع ذلك شيئاً من التعريض بالحَكَم، فكانوا ينادونه ليلاً من أعالي الصوامع، الصلاة الصلاة يا مخمور،

---

[1] أروع ما قيل في الزهد، إميل ناصيف، د.ط، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص11.
[2] ديوان أبي العتاهية، أبو العتاهية، د.ط، دار صعب، بيروت، د.ت، ص3،
[3] السابق، ص67.

المسرف بالتمادي في طغيانه، المصرّ على كبره، المتهاون بأمور ربه، أفق من سكرتك، وتنبه من غفلتك..."[1]، ومن ذلك نفهم أن شعر الزهد ظهر في الأندلس أواخر القرن الثاني الهجـــري خلال سلطان الحكَم الربضى 180– 206هـــ.

وهكذا نرى أن الزهد قد بدأ في الأندلس مرتبطاً ارتباطاً وثيقا بالرؤية الإسلامية وهي إيثـــار الآخرة على الدنيا، والذي عزز هذا المفهوم ورسخه في النفوس حاجة البلاد الخاصة للجهـــاد في سبيل الدين، أي أنه كان يعني بحق ذلك التعايش الصادق للزهد بإيثار الاستـــشهاد والفـــوز برضوان الله (تعالى) وثوابه في الآخرة على متاع الدنيا الزائلة.

فالزهد في الأندلس لم يقم على نزعة سلبية قوامها اعتزال النـــاس واجتنـــابهم وعـــدم الاكتراث بأمورهم، وإنما كان نزعة إيجابية نشطة وفعالة في المجتمع الأندلسي، "يهتم الزهـــاد من خلالها بشئون هذا المجتمع ويسهمون في حركته الحياتية ويعنون بشئون أفراده وحيـــاتهم وأحوالهم، فكان يعلّمون أهل الأندلس أمور دينهم ويفقهونهم فـــي علـــوم الـــدين، ويـــأمرونهم بالمعروف وينهونهم عن المنكر بعد أن يسلكوا هم أنفسهم الطريق القويم فيتخذهم الناس أســـوة حسنة"[2]. وأخذ هذا الاتجاه يتطور ويقوى رداً على الحياة اللاهية في المدن وانقيـــاداً لـــداعي التقوى في النفس أيام الشيخوخة حيث "ظهر المريدون والأتباع فكانت هنـــاك طبقـــة العبّـــاد، وطبقة (البكائين)، وطبقة (القصاص والوعاظ) وغيرها من الطبقات"[3].

ويقف الدارس أمام عدد كبير من الكتب والمصنفات التي يتضح منها أن ذلك الاتجـــاه أصيل في الأندلس، ولا يقتصر الأمر في حركة الزهد على الرجال بل تعدّاه إلـــى النـــساء، إذ تأتي أسماؤهن بكثرة في كتب التراجم الأندلسية لاسيما الصلة لابن بشكوال، والتكملـــة لابـــن الآبار ويذكر لنا المستشرق الفرنسي بروفنسال " أن نساء الأمراء كل واحدة منهن أقامت فـــي قرطبة مسجداً و سبيلاً يحمل اسمها"[4]. وقد انعكست هذه النزعة الزهدية القويـــة علـــى الأدب الأندلسي شعراً ونثراً، وأخذ الأدباء يرددون في شعرهم المعاني الزهدية التي نادى بها العبـــاد والزهاد ورجال الإصلاح في مجتمعاتهم . من هنا نرى أن عوامل نشأة الزهد فـــي الأنـــدلس تقترب كثيراً من تلك التي أدت إلى نشأته في المشرق الإسلامي، وانعكس ذلك بـــشكل كبيـــر على الحياة الأدبية هناك، حتى إنهم فاقوا المشارقة في شعر الزهد من حيث غزارته وتوليـــــد معانيه، ورسم صوره القوية والمؤثرة، ونلمح ذلك في قول الفقيه أبي بكر الطرطوشي[5]:

[1] كتاب المعجب نقلاً عن اتجاهات الشعر الأندلسي، ص212-213.
[2] الزهاد والمتصوفة، ص132.
[3] أدب الزهد في عصر المرابطين والموحدين، عبد الرحيم حمدان، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، القاهرة، 1998،ص17
[4] الأدب الأندلسي، د. منجد مصطفى بهجت، د.ط، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1988، ص 142.
[5] نفح الطيب، ج2، ص 246.

إنَّ للّــهِ عِبَــــاداً فُطنا	**طَلّقُوا الدُّنيا و خَافوا الفِتنا**
فَكَرُوا فيها فَلَمّا عَلِمُــوا	**أنَّهــا لَيست لِحــيّ وَطَنَــا**
جَعَلُوها لُجَةُ و اتخــذُوا	**صالحَ الأعمالِ فيها سُفنَــا**

ومن أوائل الشعراء الذين تغنوا بالزهد والحكمة في الأندلس الشاعر يحيى الغــزال إذ كان قد تاب وندم على ما اقترف من الذنوب، فيبدو أنه قد ضجر من الحياة وصخبها وأحــس أن الزمان طواه وأنهكه، ويقول عنه ابن دحية أنه " لم ينسِكْ نسكاً أعجمياً بل ظــرف ظرفــاً أدبياً وسلك مسلكاً من البر مرضياً"[1]. أيّ أنه لم ينسِك كما ينسِكُ الرهبانُ المنقطعون عن الدنيا لقناعاتهم النظرية بفسادها وعدم جدواها، بل لقد كان زهده نتيجة ممارسته الفعلية للحياة التــي استنفد منها كل ما استطاع من ملذاتها ولهوها، وعندئذ بدت الدنيا فــي نظــره فاســدة مليئــة بالأشجان ومن قوله في أقدار الزمن[2]:

مَــنْ ظَنَّ أنَّ الــدهــرَ ليس	**يُصِيبه بالحادثاتِ فإنَّه مَغــرُورُ**
فَالقَ الزمانُ مُهدّئاً لخُطوبــه	**وانجرّ حيث يَجُــرِكَ المقــدورُ**
وإذا تَقَلَّبتِ الأمورُ ولــم تَدُمْ	**فَسَــواءٌ المحــزونُ والمسرورُ**

أما الشاعر غربيب الطُليطلي فقد أكثر من ترديد المعاني الزهدية، حيــث وجــه بعــض أشعاره الزهدية إلى الذين غرّتهم الحياة بضجيجها وملذاتها فعصوا واستكثروا مــن ارتكــاب المعاصي والذنوب غافلين عما ينتظرهم من أقدار فيقول[3]:

وما يدري لعــلَ الموتَ منه	**قــريبٌ أينــا قبــلُ المصــابُ**
لعمرك ما يرد الموت حصن	**إذا انتاب الملــوكَ ولا حجــاب**
لعمــرك أن محياي و موتي	**إلى مَلِكٍ تــــذلُّ لـــه الصعــابُ**

ثم أخذ الزهد يزدهر ويتطور في القرن الرابع الهجري، حيــث بــرز عنــد الفقهــاء والأدباء الشعر المقرون بالتوبة والذي يصدر عن الخوف من الموت والعذاب، ويحــرك إليــه التقدم بالسن، والإحساس بدنو الأجل حيث شُغل أصحاب هذا الزهد في شبابهم بملذات الحيــاة ولهوها، وشعروا بغفلتهم وندموا على ما اقترفوه في شبابهم، وزهدوا في الدنيا وأخذوا يتباكون على ما فعلوا من ذنوب ومعاصٍ، ويتوسلون إلى الله عسى أن يغفر زَلاتهم، ومن أبــرز مــن يمثل هذا الاتجاه الشاعر أحمد بن عبد ربه الذي كتب أشعاراً زهديــة ســماها (الممحــصات) نقض فيها كل قطعة قالها في الصبا والغزل بقطعة من المواعظ والزهد محصّها بها كسبيل

[1] المطرب في أشعار أهل المغرب، عمر بن دحية، تح : إبراهيم الأبياري وآخرين، د.ط، القاهرة، 1954، ص139.
[2] نفح الطيب، ج3، ص385.
[3] المغرب في حلى المغرب، عبد الملك بن سعيد، تح : شوقي ضيف، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1953، ج2، ص24.

للتوبة والندم عليها، ومنها قوله[1]:

يا عــاجِزاً ليسَ يعفُو حينَ يَقتَــدِرُ ولا يُقَضّى لهُ من عيشِهِ وَطَــرُ

عــــاينْ بقلبكَ إنَّ العينَ غَــــافِلةٌ عــن الحقيقَةِ واعلَمْ أنَّها سَقَــرُ

سوداءُ تَزفُرُ من غيظٍ إذا سُعِــرَتْ للظّالِمينَ فَــلا تُبقي و لا تَــــذَرُ

إنَّ الذينَ اشتَــروا دُنيــا بآخِــرةٍ وشقــوةً بنعيمٍ ساءَ ما تجــروا

ويكثر ابن عبد ربه في ممحصاته من الدعوة إلى تحقير الدنيا وأخذ الحذر منها فيقول[2]:

بادرْ إلى التوبةِ الخلصاءِ مجتهداً والموتُ ويحك لم يمددْ إليكَ يدا

وارقبْ من اللهِ وعداً ليس يخلفُه لابدَّ للهِ من إنجازِ ما وعــــــدا

وبرز إلى جانب الشعراء في تلك المرحلة عبّاد زهاد أثرت عنهم أدعية ومواعظ وخطــب وأشعار في الزهد مثل الزاهد أبي وهــب العباســي القرطبــي وأبــي بكــــر الطرطوشــي وغيــرهما، كذلك صدر الشعر في تلك الفترة عن علماء أتقياء عــاملين بعلمهــم مثــل ابــن الريوالي الفقيه المحدّث، "وَلَهُ في مذهبه شبه بابن حزم، فقد كان لا يرى التقليد وإنما يختار ما يراه الأصلح، ويقول بالعلة المنصوص عليها، ولا يقول بالمستنبطة "[3]، ومــن أشــعاره فــي الزهد[4]:

يا معجباً بعلائه وغنائـــه ومطولاً في الدهر حبل رجائه

كم ضاحكٍ أكفانه منشورةٌ ومؤملٍ والمــوت من تلقائـــه

ونجد في القرن الخامس أن الاتجاه الزهدي يشهد تطوراً كبيراً إذ أضحى اتجاهاً قوياً لـــه خصائص معينة وأصول وعناصر يرتكز عليها حيث كانت له بواعث مختلفة بعض الاختلاف عن العصور في القرون السابقة، "فأصبح الزهد لدى بعض أصحابه مذهباً أدبياً وأخلاقياً معــاً، كما كان عند أبي العتاهية في المشرق"[5]، فلم يعد وقفاً على الأدباء فحسب وإنما تعــداه إلـــى الملوك والأمراء والعلماء والفقهاء ...وغيرهم وخير من يمثل هذا الاتجاه في القرن الخــامس فارسا ميدان الزهد اللّذان جريا فيه إلى نهايته وجعلا منه فناً وهما: ابن العسال، وأبو اســحق الألبيري. فكان ابن العسال زاهد طليطلة مشهوراً بالكرامات وإجابة الدعــوات ولما سقطــت طُلَيطلة رحل عنها وسكن غرناطة، ومن شعره الزهدي[6]:

---

[1] ديوان ابن عبد ربه، أحمد بن عبد ربه الأندلسي، تح :د.محمد رضوان الداية، ط2، دار الفكر، دمشق، 1979، ص 86 .
[2] السابق، ص63.
[3] تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، إحسان عباس، د.ط، دار الشروق، عمان، 1997، ص107.
[4] الصلة، ابن بشكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك)، تح : السيد عزت العطار الحسيني، ط2، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1955، ج2، ص472.
[5] تاريخ الأدب الأندلسي، ص105.
[6] نفح الطيب، ج4، ص44.

انظرِ الدنيا فإن أبصرتها شيئا يدومُ   فاغــدُ منها في أمان إن يساعدك النعيمُ
وإذا أبصــرتها منك على كرهٍ تهيــمُ   فاسلُ عنها واطرحها وارتحل حيث تقيمُ

أما أبو اسحاق الألبيري فقد كان من أهل العلم والصلاح، وأخذ شعر الزهد عن أستاذه ابن أبي زمنين، وكان يمثل مع ابن العسال كما أسلفنا فرسيّ رهان في ذلك الزمـــان صـــلاحا وعبادة، ولأبي اسحق ديوان كامل معظمه في شعر الزهد، حيث قال عنه ابن سعيد " له ديوان ملآن من أشعار زهدية، ولأهل الأندلس غرام بحفظها"[1]. وهذا يدل على أن شعر الزهــد قــد لاقى قبولاً عند أهل الأندلس.

وقد أكثر الألبيري في قصائده من التذكير والوعظ والتخويف من الموت ومن ذلك قوله[2]:

فيا إخْوَتِي مهما شَهِــدتُم جَنَـــازتِي   فقُــومُوا لــربِي واسألُــوهُ نَــجَاتِي
وجدّوا ابتهالاً في الدُّعاءِ وأخلصُــوا   لعــلَّ إلهــي يَقْبَــلُ الـــدَّعـــواتِ
وقُولُــوا قولاً جَمِيلاً إنْ عَلِمتُمْ خِلافَهُ   وأغْضُــوا على ما كـــان مِنْ هَفَواتِي

ولربما فاق الألبيري زاهد الأندلس زميله أبا العتاهية زاهد المشرق، إذ إن أبا العتاهية قد تـــأثر في نزعته الزهدية بمؤثرات أجنبية، "ومن الباحثين من شك في زهده، ولم يشك فـــي صـــدق الألبيري، فضلاً عن أن أبا العتاهية قد فزع من الموت والقبر، أما الألبيري فزاهد آمن بالموت وأقبل عليه"[3].

وامتدت موجة الزهد إلى عصر المرابطين والموحدين حيث ظهرت موجة قوية مـــن الزهد، وكثرت الكتب والتراجم في ذلك الفن حتى إن الأندلس أصبحت داراً واسعـــة من دور الزهــد والعبادة، واتجه بعض الأدباء إلى تخصيص مصنفات تعنى بجمـــع أشـــعار الزهـــاد والعباد مثل كتاب " زهاد الأندلس وأئمتها لابن بشكوال، وكتب أخرى تصنف طريقـــة الزهـــد ومعانيه ومحاسنه نظير كتاب المؤنس في الوحدة، والموقظ من سِنَة الغفلة"[4].

وقد كانت معاني الزهد لدى الأدباء في ذلك العصر تدور حول نفـــس المعـــاني فـــي العصور السابقة من ازدراء للدنيا والانصراف عنها حيث أكثر الشعراء أيضاً من ذكر الموت وتصويره في شتى الصور، ومن هذه القصائد قول القاضي أبي حفص عمر[5]:

يا راكضاً في طِلابِ دُنْيـــا   لَيْسَ لمن تُصرُع انتعاش
دَعْهَا فطُـــلابُهـــا رِعَـــاعٌ   طاشتْ بألبابهم فَطَاشُـــوا
واظمأ لتروَي وكُنْ كقـــومٍ   ماتوا بها عفة وعـــاشوا

---

[1] المغرب ،ج2، ص132.
[2] ديوان أبي إسحاق الألبيري، إبراهيم بن مسعود التُّجيبي، تح : محمد رضوان الداية، ط2، دار قتيبة،1981، ص55.
[3] انظر: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، ص508.
[4] تاريخ قضاة الأندلس، الشيخ أبو الحسن النباهي المالقي،تح: لجنة إحياء التراث العربي، د.ط، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، ص100.
[5] الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، د.فوزي عيسى، ط1، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1979، ص281 .

ونضج كذلك في عصري المرابطين والموحدين أدب النبويات، واتسعت ميادينه، وكان وجوده ثمرة لازدهار كل من أدب الزهد وأدب التصوف.
وأكثر الشعراء أيضا من نظم القصائد (المكفرات) و"يذكر ابن الآبار أن ابن إدريس العبدري له معشرات في الغزل كفرها بمثلها في الزهد وشرحها في سفر ضخم"[1] أفاد به، وهذا على نحو ما وجدناه في "ممحصات" ابن عبد ربه".

العلاقة بين الزهد والتصوف

إن الزهد هو أول حركات التصوف في الإسلام، وقد انتشرت حركة الزهد في عصر الرسول وبعده، خاصةً بعد الفتوحات الإسلامية .
فمن الزهد نشأ التصوف وهو أول درجاته، فالزاهد ينصرف عن الملذات طمعاً في الآخرة وجنات النعيم، أما الصوفي فهدفه معرفة الله والاتصال الدائم به، والزهد عام في جميع العصور والأقطار وفي كل دين، أما الصوفية نزعة خاصة ولدتها عوامل شتى تحت راية الإسلام.

ويلتقي الزهد مع التصوف في احتقارهما للمادة، ومحاسبة النفس ولزوم الفضائل، وإيثار التقوى، بيد أن الزهد تفادٍ لشرور الدنيا، وسعي حثيث للتقرب من المولى عز وجل، أما التصوف فهو تحول عن الشر والباطل وانقطاع إلى الخير والحق، أي أن الزهد عَمَلٌ باعثه راحة الضمير، أما التصوف فهو مذهب دافعه الوجدان. وعليه فإن الزهد منهج والتصوف فلسفة.

ورغم ما نجده من تلاقٍ في معاني الزهد والتصوف فإننا نرى أنه ليس من الصواب أن نخلط بين الزهد والتصوف، وإذا كان ثمة ارتباط بينهما فهو لكون أولهما -الزهد- مقدمة للآخر -التصوف- وباباً للدخول فيه، وكلاهما زيادة على العبادة المشروعة، وإن كان الزهد من قبيل الزيادة الكمية، بينما التصوف زيادة كيفية أو إضافات نوعية إلى العبادة المشروعة .
فالتصوف يعد مرحلة تالية للزهد، وفي ذلك يقول ابن خلدون: " وقد كان ذلك (الزهد) فاشياً في الصحابة والسلف ولمّا عمّ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية أو المتصوفة "[2].

من هنا نجد أن الزهد في مدلوله اللغوي والديني "كان بعيداً عن التعقيد في بداية أمره حيث إن كلمة زهد وزاهد كانت أقرب إلى لفظ عابد وقارئ، ثم استقامت واتضحت لها دلالات دينية وإسلامية كانت بعيدة التفلسف والتطرف، وإنّ هذه الدلالات قد توسعت بعد ذلك،

---

[1] التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله بن الأبار، تح: عبد السلام الهراس، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص177.
[2] مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن محمد بن خلدون، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1979، ج3، ص1063.

حتى وجدناها تندمج بدلالات التصوف حتى تكاد تضيع فيه، وحتى أصبح الزهد جزءاً من التصوف"[1].

ولا يعدو الزهد في رأي المتصوفة "كونه مقاماً من المقامات التي يتحقق بها الصوفي في طريق سلوكه إلى الله (تعالى)، وهذا يعني أن يكون قلب الإنسان متعلقاً بالله (تعالى)، وزاهداً فيما سواه، وهذا مستند إلى شواهد من الكتاب والسنة"[2]، وجاء القرآن الكريم بآيات كثيرة في معنى الزهد في الدنيا كقوله (تعالى) " قل متاع الدنيا قليل والآخرة خيرٌ لمن اتقى "[3]، وورد عن النبي (صلى الله عليه وسلم) قوله "إذا رأيتم الرجل قد أُعطي زُهداً في الدنيا ، وقلة منطق فاقتربوا منه، فإنه يُلقي الحكمة "[4]. ثم ارتقى الزهد بعد ذلك رويداً رويداً حتى انتقل من الخوف من الله، والرغبة في جنته إلى حب الله قصد مطالعة وجهه الكريم والا

ستمتاع بجماله الأزلي، وبذلك أدخل الصوفيون الزهد مرحلة جديدة حملوه فيها أكثر مما يحتمل، غير أن التصوف ليس خاتمة المطاف بالنسبة للزاهد التي لابد من بلوغه إياها ووصوله إليها، إذ يمكن للزاهد أن يقف عند حد الزهد دون المضي قدماً إلى آخر السبيل الصوفي، ودون الانخراط في عداد المتصوفة، " فالتصوف اسم جامع لمعاني الزهد مع مزيد من الأوصاف والإضافات الكثيرة والتي لا يكون الرجل بدونها صوفياً وإن كان زاهدا"[5].

ويرى الدارسون أن للتصوف جانبين[6]: "جانب عملي ظاهر، وجانب روحي باطن، فالجانب الأول يشمل مجاهدة النفس وفطامها على شهواتها، وقطع علائقها بدنيا اللهو والغرور، وصبغها بصبغة التقوى وإلزامها بآداب الدين وقيامها بحقوق المسلمين.
أما الجانب الثاني فيتجه بصفة خاصة إلى الناحية الروحية، وهو يشير إلى ثمرة المجاهدة المخلصة، وإسلام النفس لله مع البراءة من كل حول وطول، وإسقاط التدبير، والتوكل على العليم الخبير". وقد كان لهذا التحول من الزهد إلى التصوف أسبابه ودوافعه، فابن الجوزي يرى أن التصوف قد نشأ عن أقوام تعلقوا بالزهد والتعبد فتخلوا عن الدنيا وانقطعوا إلى العبادة، واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها وأخلاقاً تخلقوا بها، فسموا بالصوفية .

ويرى القشيري وابن خلدون أن "التصوف جاء كرد فعل لتطرف آفة البدع في المعتقدات وحصول التداعي بين الفِرق، فانفرد أهل السنة بينهم باسم التصوف"[7]. وهذا القول لا يخفى فيه رغبة القشيري في تجميل صورة التصوف وتحسينه بإبراز الصلة بين التصوف والسنة، والقول بأن التصوف نشأ في أحضان السنة دون غيرها من الفرق الإسلامية، رأي

---

[1] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص148.
[2] في رياض الأدب الصوفي، د.علي أحمد الخطيب، د.ط، دار نهضة الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص119.
[3] النساء: 77.
[4] سنن ابن ماجة، كتاب الزهد، ص682، حديث رقم 4101.
[5] إحياء العلوم، الغزالي، ج5، ص88.
[6] انظر التصوف الإسلامي، د.حسن الشافعي، د.أبو اليزيد العجمي، ط1، دار السلام، القاهرة، 2007، ص24.
[7] انظر: مقدمة ابن خلدون، فصل في علم التصوف، ص370.

يمكن توقعه من القشيري، لكنه مستغرب من ابن خلدون الذي أشار في مقدمته المشهورة إلى "صلة التصوف بالتشيع، وعاب على المتصوفة تأثرهم بآراء الرافضة الإسماعيلية"[1]، ويمكن تبرير ذلك لابن خلدون كما يرى محمد بركات البيلي "بأنه كان يقصد برأيه في أولهما أوائل الصوفية الذين كانوا أقرب إلى الزهاد، أما انتقاداته التي وجهها في ثانيهما إلى الصوفية فكان يقصد بها المتأخرين منهم مثل ابن عربي وغيره"[2].

فالصوفية إذن في حقيقتها "حياة روحية منظمة مؤسسة على قواعد مرسومة من الرياضيات والمجاهدات ، وعلى دراسة لأحوال النفس البشرية، ودقائق أحوال سلوكها والتعمق في الباطن للوصول إلى المحبة الإلهية "[3].

والإسلام يرى أن الزهد ليس رهبانية كما في الديانات الأخرى، أو انقطاعاً عن الدنيا أو تعذيباً للجسد حتى الهلاك، وإنما اعتدال بين العمل والعبادة، وعدم الانغماس في ملذات الدنيا وشهواتها والتي تشغل القلب عن ذكر الله، أي ابتغاء المسلك الوسط، قال تعالى "وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة، ولا تنس نصيبك من الدنيا "[4].

وقد كثرت التوجيهات الإسلامية التي تضع حدا للتطرف الزهدي، وتكبح جماحه، وتقر توازناً بين الحياتين الدنيوية والآخروية، أو كما يقال: "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا ".

على ضوء التعاليم الإلهية، وضع السابقون دستوراً للزهد الإسلامي ألفت مواده شرعة للزاهدين تناقلوها مع تتابع الحقب، حفظوها ونسجوا على غرارها ومما قاله الإمام علي (كرم الله وجهه) في شأن الزهد: " أفضل الزهد، إخفاء الزهد"[5]. أي زهد السر وليس زهد العلانية.

بواعث الزهد في الأندلس

ظهر الزهد في الأندلس منذ أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث، ولكنه راج واتسع في القرنين الرابع والخامس وما بعدهما، كردّ فعل لعوامل سياسية واجتماعية وثقافية، وكان لنزعة الزهد في المشرق الإسلامي صداها في بلاد الأندلس، إذ تأثرت الأخيرة بعوامل كثيرة منها: وفود الزهاد إلى الأندلس، ورحلة الأندلسيين إلى المشرق الإسلامي ولقاء زهاده، وغيرها من العوامل الأخرى، وقد برز الشعراء الزهاد في ذلك الوقت حيث كان منهم المقل، ومنهم المكثر، أي كان منهم من التزم طريقه في الزهد فلم ينظم في غيره ولم يتجاوزه إلى

[1] السابق، فصل في علم التصوف، ص372.
[2] الزهاد و المتصوفة، ص26.
3الزهد في عصر الوحدين، عبد الرحيم حمدان، ص24.
[4] القصص:77.
[5] أصول الزهد والتصوف، د.حسن عباس نصر الله، مجلة الثقافة الإسلامية،ع24، 1989، ص175.

غرضٍ آخر، ومنهم من كان الزهد عنده موضوعاً واحداً بين موضـــوعات شـــعرية أخـــرى، وآخرين كان الزهد عندهم يمثل مرحلة زمنية من حياة كـــل مـــنهم، هـــي مرحلـــة الـــشيب والشيخوخة.

لذا فقد كانت بواعث الزهد ودوافعه متعددة ومتنوعة ساعدت على ظهور هذه النزعة جلية في بلاد الأندلس، حيث كان لقوة هذه البواعث أثر كبير في تحديد درجة الصدق في الزهـــد، فكلما كان هناك أكثر من دافع للزهد انعكس أثره في الحياة الاجتماعية بـــشكل أقـــوى وأكثـــر صدقاً، وهذا لا يعني أن شيوع الزهد في المجتمع يستدعي عدة بواعث لظهوره، فربما يكون دافعٌ واحدٌ كافياً لإثارة نفسية شخص ما ودفعه إلى النفور من الدنيا والابتعـــاد عـــن ملـــذاتها، والسعي إلى التقرب من الله ابتغاءً للثواب والجنة كما هو الحال عند الشيب مثلاً.

ومن أبرز هذه البواعث التي أثارت كوامن نفسية زهاد الأندلس في هذه المرحلة :

أولاً- الباعث الديني :

إن التطور الحضاري والاجتماعي الذي حدث في بلاد الأندلس خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة كان له أثر كبير في تطور تيار الزهد وامتداده، حيث كان لابد مـــن وجـــود حركة عكسية مضادة تعكف على تقوى الله وتقصر نفسها على العبادة، ولاشك أن الذي ســـاعد على هذه الحركة المضادة ظهور طائفة القصاص في المجتمع الإسلامي الذين كانوا يقـــصون على الناس في المساجد أساطير الأولين، وسير الأولياء الصالحين، ويستخلصون منها العبـــر والعظات ليردوا إلى الناس عناصر إيمانهم في هذا المجتمع الذي زعزع الشك أركانه، ونتيجة ذلك شاع بين أهل الأندلس الورع والتقوى والميل الشديد إلى التدين والالتزام بتعـــاليم الـــدين الحنيف، وبدا الإحساس بالمسؤولية الدينية عند علماء الأندلس على درجة عظيمـــة ومتميـــزة، فمثلاً نجد أن ابن حزم الأندلسي يقول: "إن أفضل ما استعمله المرء في دنيـــاه هـــو: أن يعلـــم الناس دينهم الذي له خلقوا"[1].

فقد ظهرت طبقات الفقهاء والعلماء والشعراء الذين يعبرون عن أحاسيـــسهم وانفعـــالاتهم بأبيات زهدية فيها ذاتية واضحة. وقد كانت النواة الأولى لهذا الفكر هي تلك العلوم الدينيـــة ، أي علوم القرآن والحديث خاصة، وأن حاملي لواء العلم الأوائل كانوا قراء القرآن وحفاظـــه ورواة الأحاديث والفقهاء، وكان بديهياً أن تكون هذه النواة بعد رعايتها هي الغرسة الطيبـــة التي أخصبت وخلفت بعدها أروع حضارة إسلامية.

إذن كان الزهد سمة مرتبطة بحملة العلم والفقهاء، ويؤكد لنا هذا ما جـــاء في كتـــب علماء الأندلس وتراجمهم، فعيسى بن دينار الغافقي الطليطلي (ت212هـــ)ــ ، كان إماما في

---

[1] رسائل ابن حزم الأندلسي، المجموعة الأولى، تح :د.إحسان عباس، د.ط، القاهرة، 1954، ص78.

المذهب المالكي وعلى طريقة عالية في الزهد والعبادة، وأبو عبد الله بن طاهر القيسي التدميري (ت379هـ)ـ كان عظيم القدر جداً بالأندلس بعيد الأثر في الخير والإصلاح، "واستجابةً للإحساس بهذه المسئولية لدى رجال الدولة كان من سياسة أمراء بني أمية عموما محاولة الاتصاف بالتقوى والزهد أحياناً كما عرف عن الأمير بن محمد، فقد كان من الخلفاء الزاهدين بل المتقدمين في الزهادة"[1]، بالإضافة إلى رعايتهم وتقربهم للعلماء الزهاد، وذلك كوسيلة لإسناد القاعدة الشرعية للحكم وكمحاولة لاستقطاب العامة التي كانت تولي الدين أهمية كبيرة، وإن كان هذا لا ينفي مواقف هؤلاء الحكام من بعض رجال الدين حين كانت تصطدم بهم مصلحة السلطة ما بين العزل والمطاردة والقتل.

ومن أشهر الزهاد في تلك الفترة أيضا أبو عبد الله محمد بن عبد الله الجبلي المعروف بابن مسرة(ت419هـ) وقد ذكر ابن خاقان أن "ابن مسرة كان على طريقة من الزهد والعبادة سبق فيها وانتسق في سلك مقتفيها"[2]، وكان مذهبه يقوم على "الجمع بين بعض مبادئ المتصوفة وبعض أصول الاعتزال، فلم يكن معتزلاً خالصاً ولا باطنياً خالصاً، لذا فقد اعتبره البعض إماماً في علمه وزهده، والبعض الآخر طعن عليه ووصف مذهبه بالقبح وسوء المعتقد"[3]، ومن شعره في الزهد قوله[4]:

إنّما الموتُ غايةٌ نَحْنُ نَسْعَى ... خَبَبَاً نَحْوَهَا على الأقْدَامِ
إنّمَا اللّيْلُ والنَّهَارُ مَطَايَا ... لِبنِي الأرضِ نَحْوَ دَارِ حِمَامِ

لذا فإننا نعتقد أن شيوع مذهب ابن مسرة كان باعثاً من بواعث ترسيخ الزهد في الأندلس،حيث إن إحساس هؤلاء العلماء بالمسؤولية كان ناتجاً أيضاً عن إحساسهم بحاجة المجتمع إليهم، وذلك أن عامة الناس البسطاء لم يكن لديهم ذلك الوعي الكافي بالفقه الإسلامي والتغلغل في أعماق هذا الدين، فبرز دور هؤلاء العلماء والزهاد ليكونوا قدوةً للعامة من الناس في الورع والتقوى، حتى لقد أصبح العامة يتبركون بلمسة منهم ويتهافتون على رضاهم، أضف إلى هذا ما عرف عن النصارى من ميل لطبقة الزهاد والأتقياء لوجود ما يشبه هذه الظاهرة عند المسيحية، فاستطاعت تلك الطبقة شدّ طائفة كبيرة من المجتمع رغم اختلاف دياناتهم، كما جاء في قوله تعالى "ولَتَجدنَّ أقربهم مودةً للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأنَّ منهم قِسيسينَ ورهبانا وأنهم لا يستكبرون"[5].

---

[1] انظر: قضاة قرطبة، محمد بن الحارث الخشني، راجعه السيد عزت العطار الحسيني، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1953، ص98.
[2] مطمح الأنفس، الفتح ابن خاقان، د.ط، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، د.ت، ص56-57.
[3] انظر: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، إحسان عباس، د.ط، دار الشروق، عمان، 1997، ص29.
[4] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص57.
[5] المائدة: 82.

أما في عصر الطوائف نجد أن أموراً سياسية واجتماعية كثيرة قد تغيرت، وكان لابــد أن تتميز طبقاً لهذه التغيرات منزلة العلماء لازدياد شقة الخلاف بين رجال الــدين وأصــحاب السلطة، حيث برز في هذه الفترة الجهاد في سبيل الله نظراً لحاجة البلاد الشديدة إليه لمواجهة الغزو المستمر للمدن، فقد كان يرسخ في نفوس المسلمين الزهد فــي الــدنيا كاختيــار ملــؤه الاستبشار والرضا لما فيه من سعادة المجاهد المرتقبة وما بشر به الــشهداء مــن رضــوان وجنات، " فقد كان كثير من زهاد الأندلس من يغزو بلاد العدو غزوات كثيــرة علــى قدميــه ابتغاء الأجر"[1]، ومنهم من كان يلازم الثغور، ومنهم من يستشهد مقبلاً غير مدبر، ولم يكــن هؤلاء الزهاد والمتصوفة المشاركون في الجهاد لوحدهم بل معهم الكثير من أتباعهم .

فانتشار نزعة الزهد بين العلماء والأمراء والشعراء كان حافزاً قوياً للناس على اتبــاع طريق التقوى والورع، حيث كانوا ينظرون إليهم على أنهم المثل الأعلى في الزهد والتقشف.

لذلك كان من دواعي شعر الزهد الأصيلة التقوى والورع، ولاسيما أن " أكثر شــعراء الزهد من الفقهاء الذين ترجحت لديهم كفة الدين علــى الــدنيا، فــصاروا يعملــون للآخــرة، ويزرعون دنياهم ليجنوا الثمار هناك، دون أن يعتزلوا الحياة بل عمروها للآخــرة، وشــارك العديد منهم مشاركة فعالة في أحداث عصره"[2]. إذن فقد حمــل هــؤلاء العلمــاء والفقهــاء والشعراء لواء المسئولية، بما غذوا به الفكر الأندلسي من علوم القرآن، والحديث ممــا جعــل هذا المجتمع مهيأً ومتقبلاً لهذه الظاهرة وداعماً لها.

من هنا نرى أن الإسلام هو العامل الأول والأهم في نشأة نزعة الزهد في المجتمع الأندلسي .

ثانياً - الباعث السياسي

استطاعت الحياة السياسية في الأندلس -على تعدد مظاهرها- أن تستغرق الكثير مــن جهد أبنائها، وقد كان لهذه الحياة السياسية تأثيرات على الفرد العادي مسته من قريب أو مــن بعيد وجعلته يهرب من هذا الواقع نحو الزهد في هذه الدنيا الفانية،

ومن أبرز هذه المؤثرات السياسية:

1_ تقلب الأحداث:

كانت الحياة السياسية في ذلك العهد عبارة عن صراع خارجي في صورة غزوات مــستمرة ومرابطة وجهاد في الثغور،وصراع داخلي يتمثل في الفتن والثورات التي يحاول أصحابها الانشقاق على الحاكم، وهي أيضاً معارك بين العناصر المختلفة على أساس العصبية وكــذلك فهي معارضة أو نقد للحكم القائم أو محاولة للتآمر في سبيل غايات فردية.

[1] الذيل والتكملة، ابن عبد الملك المراكشي، تح: إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت، م5،ق1، ص222.
[2] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص198.

ومن خلال دراسة تاريخ الأندلس بشكل عام ولهذه الفترة بشكل خاص، نقف أمام ألوان من الانقسام والاختلاف والتباين بين وجهات النظر بين الأجناس والطوائف والأديان، ولقد كان هذا التغير والاختلاف مستمراً في الحكام وتبعية الدول حتى " إن الشعب نفسه كان سريع التقلب في ضجره بالحاكم، وعقد البيعة لغيره من وراء ظهره، ومن ثم النكوص عن هذه البيعة بإبقاء من كان أو بالاتفاق مع آخر ثالث"[1]، أي كان الحكم قائماً على المغامرات والمؤامرات، والسبب لهذا المسلك يرجع طبعاً إلى التفكك والانقسام السياسي آنذاك وهذا من شأنه أن يترك أثراً قوياً على الشخصية الأندلسية، إذ إن الكثير من أهل الأندلس لا يشعر بالاستقرار في حدود آمنة نتيجة تلك الحروب المشتعلة على الدوام، إن لم يكن بين الدويلات المتجاورة فبين أبناء الأسرة الحاكمة ذاتها، حتى لقد كان معيار القوة في ذلك العصر هو قدرة أي دولة على التهام من هي أضعف منها، ويؤكد ذلك قول إسماعيل بن ذي النون "أحقهم بالملك من استقل به "[2]، هذا إذن شعار كل ملك أو طامع في الملك آنذاك، فكثيراً ما كان يصحو الشعب ليجد أميره قد قُتِل، وبيد أقرب جنده أو أبناء عمومته.

وأمام هذه التقلبات السريعة في الأحداث السياسية كان لابد من نمو نوع من القلق وعدم الاستقرار والشعور بالريبة والحذر من الناس عامة، ومن الحكام وأتباعهم خاصة، فأصبح الفرد في ظل هذا الوضع بحاجة إلى مصدر روحي يمده بالثقة والطمأنينة تتمثل في توجيهه نحو الزهد في الدنيا ومغرياتها وإيثار الآخرة عليها.

2_ سقوط المدن:

وقد كان من نتائج الأوضاع السياسية المتردية، والانقسام والصراع الداخلي، وضعف الحكام، ووجود الحاكم غير الكفء ما حدث للمدن من تساقط في أيدي الأعداء، فقد كان سقوط هذه المدن بمثابة حادثة أو نكبة أدت إلى ضياع الروح القتالية، بالإضافة للتطور الحضاري، وما نجم عنه من ثراء ودعة أثرت في ضعف هذه الروح.

وإزاء هذه الأوضاع تصاعدت الدعوات إلى وحدة الكلمة، واتخاذ العبرة، والرجوع إلى الله والعودة باللائمة على المسلمين، لأنهم تهاونوا في دينهم فانتقم الله منهم. لذا "فقد كان سقوط هذه المدن بمثابة التذكير والتنبيه ومحاسبة الناس وتوجيه النقد لها"[3].

ويمكن أن نضيف إلى أسباب ذلك التردي نوع الجند الذين اتخذتهم الممالك والأسرة الحاكمة سنداً لها، فهم عبارة عن جموع مرتزقة لكل من يدفع أجراً، فمنهم أصحاب عصبية كالبربر والصقالبة، كذلك الافتقاد إلى شخصية القائد الحقيقي الحريص على مصلحة المسلمين،

[1] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، تح: إحسان عباس، د.ط، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1975، ق4، م2، ص44.
[2] السابق، ص65.
[3] دراسات في الأدب الأندلسي، د.عثمان العبادلة، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1993، ص108.

كل هذا وذاك كان سبباً في ضعف الباعث الحماسي للجهاد عند ملوك الطوائف.

إذن كان الشعور بالخيبة والمرارة دفيناً في نفوس الأندلسيين إزاء هذه الأوضاع السياسية المتسمة بالتفكك والانقسام والتآمر مع الأعداء، مما جعلهم يشعرون باليأس من إمكانية صلاح قادتهم، فضلاً عما كان يحل بهم من ويلات ومحن أثناء تساقط المدن، مما ألقى بتبعات ثقيلة على نفوس العامة، و جعلهم يتجهون إلى الزهد كملاذ أو ملجأ آخر يجدون فيه مبعثاً للأمل كي يتساموا على مصابهم رغبة في تحقيق حياة أفضل من حياة الدنيا ألا وهي حياة الآخرة.

ثالثاً - الباعث الاجتماعي

يتألف المجتمع الأندلسي من عناصر متعددة من السكان كالعرب والبربر والنصارى واليهود، ولكي يتضح لنا أثر الباعث الاجتماعي في نشوء ظاهرة الزهد في الأندلس في هذه المرحلة، لابد من الوقوف عند المحاور التالية:

1_ تركيبة المجتمع الأندلسي:

يتألف المجتمع الأندلسي من أجناس متنوعة وأصناف متعددة من الأقوام، ويمكن القول بأن العناصر التي سادت المجتمع الأندلسي خمسة هم العرب، والبربر، والموالي، والمولدون، وأهل الذمة من نصارى ويهود. فقد كان المسلمون من العرب والبربر يأتون في الدرجة الثانية من سكان إسبانيا الأصليين، وكانت تعود العرب في أصولها إلى القبائل العدنانية والقحطانية، وقد كانوا يحسون بنوع من الارستقراطية النابع من غلبتهم على البربر والإسبان، بالإضافة إلى تفوق لغتهم على غيرها، مما كان يولد الشعور بالتعالي عند العرب على البربر، وهذا أدى بدوره إلى ثورة البربر عليهم أحياناً.أما بالنسبة للبربر فهم يشاركون العرب في البداوة والإسلام والشجاعة إلا أنهم كانوا أسرع اندماجاً في البيئة الجديدة من العرب، فليس هناك ما يحول بينهم وبين الاندماج فلا عصبية، ولا لغة مكتوبة مثل العرب الذين حالت عصبيتهم القبلية ولغتهم دون الاندماج في هذا المجتمع الجديد، فارتبط البربر بروابط المصاهرة والقرابة مع أهل هذه البلاد، وصاروا أندلسيين أكثر من العرب، وإلى جانب فئة العرب والبربر كانت هناك طائفة أخرى من الموالي وهي طائفة لعبت دوراً مهماً في حياة المجتمع الأندلسي حيث كان الموالي في الأندلس يحتلون مراكز مرموقة على غرار مراكز الأحرار، خلاف ما كانوا في المشرق حيث كانوا في منزلة اجتماعية أقل من الأحرار.

وكذلك وجد في الأندلس عنصر أهل الذمة الذي تألف من الإسبان المسيحيين الذين بقوا على دينهم، ويندرج تحت هذا العنصر أيضاً يهود البلاد، أما عنصر المولدين فهم العنصر الناشئ من تزاوج العرب بالبربر أو العرب بالإسبانيات والصقالبة، وخرج من هذا

التزاوج جيل جديد مولد يشبه ما كان في الشرق من تزاوج بين عربي وفارسي سمي جيل المولدين.

من هذه التركيبة المعقدة تكون المجتمع الأندلسي، وعاش أهله في ظل نظام إسلامي سمح وعادل، مما كان له المردود الطيب لصالح البلاد، إلا أن هذه التركيبة كان لها آثار سلبية فيما بعد، والتي كانت تظهر بشكل جلي عند حدوث الأزمات، وعندما يشتد الصراع على السيادة والسلطة إذ كان الكل يتطلع إلى قطف ثمرة الحكم والاستحواذ عليه، " فكانت تلك الحروب التي ملأت صفحات التاريخ الأندلسي وانحازت كل طائفة فيها مع جنسها ضد الجنس الآخر، فكم من جاهل تولى الحكم وناصره في ذلك بنو جنسه حتى ضاع في غمرة هذا التعصب والتحيز الكثير من أهل البلاد"[1].

وبرز في ظل هذا التعصب والتحيز التفاوت الطبقي في المجتمع خاصةً في عصر الطوائف، فكان هناك سادة يتمتعون بثراء كبير وينفقون عن سعة وبذخ وإسراف، ويملكون القصور، وبجوار هؤلاء السادة والملوك آخرون ضربوا في شبه الجزيرة يتكففون الرزق ويدقون أبواب القصور فتفتح لهم ليحصلوا على قليل من الزاد، "في ظل هذا الوضع كان العالم المتأمل يحزن حين يجد أن العبيد قد صاروا أطول يداً، وأمرهم أكثر نفاذاً على كثير من الأحرار"[2]، وأصبح المسلمون في بعض الإمارات لا حول لهم ولا قوة ، مما دفع الكثير من الناس إلى الرحيل والهجرة من مدينة إلى أخرى أو من بلاد إلى بلاد هروباً من الشعور بالظلم الاجتماعي، ومن سيطرة النزعة العنصرية التي كانت في مجملها تعمل على احتقار العرب والمسلمين.

إذن أصبح المجتمع الأندلسي في هذه الفترة يموج بكثير من المتناقضات كما أسلفنا، فهذا ناعم مترف، أو لاهٍ مستهتر، وذلك ناسك عابد أو ورع زاهد، وهذا كله دفع الكثير من العلماء والفقهاء والشعراء حتى الأمراء والملوك نحو الزهد في الدنيا وذم الاختلاط والعصبية والعنصرية مبررين ما حدث للبلاد بأنه ناتج عما أصاب الحكام والأمراء وأصحاب السلطات من سوء الخلق كالغدر، والخيانة والنفاق، وكان إيثارهم للآخرة وبيعهم للدنيا السبيل للنجاة.

2_ حياة اللهو والمجون:

شاعت في المجتمع الأندلسي حياة اللهو والمجون والخلاعة والابتعاد عن الدين، وبدأت الحياة الاجتماعية منذ أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس خاصة في عصر ملوك الطوائف تنزع إلى الترف والرفاهية وتتعتق شيئاً فشيئاً من صرامة الحكام والفقهاء، كما أخذ كل ملك في حاضرته يتشبه بخلفاء الأمويين، ويشجع الأدباء والشعراء وأرباب الغناء

---

[1] الذخيرة، ق2، م2، ص542.
[2] الأخلاق والسير، ابن حزم الأندلسي، د.ط، بيروت، 1961، ص74.

والطرب، وبذلك أخذ اللهو يسري إلى حياة الخاصة والعامة، "ويفتر الوازع الديني في النفوس، ويتجرأ بعض الشعراء، فيقولون الشعر في الهزل والمجون، ويتخذون منه مادة سمرهم في مجالس الشراب والأدب والغناء"[1].

وإزاء هذا الاتجاه نحو متع الحياة كان هناك التطلع للجانب الروحي، إذ إن تيار المجون واللهو في المجتمع الأندلسي يقابله دائما في قوة اندفاعه تيار الزهد انسجاما مع المنطق الطبيعي لتطور الحياة، فالزهد بناء على ذلك مدينٌ في وجوده ونشأته لتيار المجون فهو رد فعل طبيعي إزاء تلك الموجة العاتية من التحرر والانطلاق التي أشاعت في المجتمع الأندلسي ألواناً من العبث والإسراف في الإقبال على الدنيا، والانغماس في الملذات والشهوات. و من الطريف ذكره في هذا المقام "إغراق عبد الرحمن الناصر في حبه للدنيا وإسرافه في الأبهة وبناء المدن والقصور، واقتناء الجواري والقيان أن يكون رد فعل إسرافه وإغراقه ممثلاً في أحد أبنائه وهو عبد الله بن الناصر الذي عمد إلى الزهد الشديد والابتعاد عن ترف الحياة في عهد أبيه، بل إن استنكاره لإسراف أبيه وإغراقه في الإقبال على الدنيا دفع به إلى أن يتآمر على أبيه ليتخلص منه، و لكن مؤامرته باءت بالفشل، وألقى القبض عليه، وقتله أبوه بيديه يوم عيد الأضحى 339هـ"[2]، ومن المصادفات أن تكون هذه السنة هي نفسها التي قتل فيها اللصوص فيلسوف الإسلام الزاهد أبا نصر الفارابي في دمشق، وهكذا فقد الإسلام في نفس السنة أميراً زاهداً في الأندلس وفيلسوفاً عظيماً زاهداً في المشرق.

فنجد مثلاً الشاعر أبا وهب القرطبي الذي عاش في قرطبة وشاهد ما فيها من الإسراف والتحلل الاجتماعي والخلقي، يتجه بشعره إلى الزهد فيصف في أبيات شعرية حاله وهو في ثوب الزهد وحاله وهو في ثوب الرفاهية ويجري مقارنة بين حالتيه فيقول[3]:

أنا في حَالتِي الـتي قـد تَرَانِي	**إن تأملتَ أحسنُ الناسِ إن حَالا**
منزلي حيثُ شئتُ من مستقرِّ الـ	**أرْضِ أُسقى مـن الميـاهِ زُلالا**
ليس لي كُسـوةٌ أخاف عـليها	**من مُغيرٍ، ولا تَـرى لي مَـالا**
أجعـلُ الساعدَ اليمـينَ وسادي	**ثمّ أُثني – إذا انقلبتُ – الشمالا**
قد تلـذَّذتُ حقبـةً بأمـور	**فتدبَّـرتُـها فـكانت خيـالا**

والشاعر ابن خفاجة مثلاً عاش أسيراً لسحر الطبيعة حليفاً لكأس الخمر ومفتوناً بالحياة إلا أنه اتجه في بعض أشعاره للزهد كرد فعل لما أسرفه في حياته من لهوٍ ومجون فهو يقول[4]:

[1] الأدب العربي في الأندلس، ص258.
[2] الأدب الأندلسي، د.مصطفى الشكعة، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص57.
[3] نفح الطيب، ج3، ص207. المغرب، ج1، ص58.
[4] ديوان ابن خفاجة، ابن خفاجة، تح: السيد مصطفى غازي، ط2، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1979، ص210.

كَفَـى حِكْمَـةً للهِ أنَّكَ صَائـرٌ تُرَابـاً، كَمَـا سَـوَّاكَ قَبْلُ فَعَـدَّلَـكْ
إن شئِتَ مَرأى كيفَ كوّنكَ ثانيا فدونَـكَ فانظـرْ كيفَ كَوّنَ أوَّلَـكْ
فَهَلْ أنتَ في دارِ الفَنَاءِ مُمَهِّـدٌ مَحَـلَّكَ في دَارِ البَقَـاءِ ومنْـزِلَكْ

إذن فقد كان إلى جانب الصراع بين عناصر المجتمع الأندلسي، ذلك التناقض في أسلوب التعامل مع الحياة ما بين مسلك مادي ينعم بمتعها، ومسلك روحي يطمح بزهده لما وراءها.

3- **النكبات الطبيعية:**

إن توالي النكبات الطبيعية على أرض الأندلس، كتلف المزروعات أثناء ارتفاع السيول، واشتداد القحط بسبب انحباس المطر، أدى إلى حدوث المجاعات، ناهيك عن الأموال التي كان يبذلها المسلمون في سبيل فك الأسرى أثناء الحروب المستمرة خاصة في عصر ملوك الطوائف، ويمكن القول بأن الأندلس، مع كل ما توفر فيها من خير عميم، ابتليت بنكبات سياسية وطبيعية استنفدت كل خيراتها، مما أدى إلى وجود طبقة كبيرة من الفقراء مقابل طبقة محدودة من الأغنياء، ودفع ذلك البعض إلى القيام بأعمال النهب التي وصلت إلى حد قلع قِطَعِ المرمر من القصور المنتهبة، وكرد فعل على هذه الأحوال اتجه عدد من الشعراء إلى الزهد كي يتوسلوا إلى الله ليرحمهم ويحفظهم من الأخطار، ومن هؤلاء الشاعر أبو القاسم السهيلي الذي يقول[1]:

يا مَنْ يَرى ما في الضميرِ ويَسْمَعُ أنتَ المعـدُّ لكل ما يُتوقـعُ
يا مَنْ يُـرجَّى للشدائـدِ كُلِّهـا يا مَنْ إليه المُشْتكى والمَفْزَعُ
يا من خـزائنُ رزقِهِ في قولِ كُنْ اُمنُنْ فإن الخيرَ عندكَ أجمَـعُ

مما سبق يتضح أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية هي من البواعث الحقيقية لانتشار ظاهرة الزهد في المجتمع الأندلسي آنذاك، بما تضمنته من محن وصراع العناصر للوصول إلى السلطة، وما أصابها من كوارث طبيعية وأزمات اقتصادية.

كل هذا من شأنه أن يجعل الإنسان يعيد النظر في مسار حياته، ويرسخ في النفوس شعوراً قوياً في ضرورة الانصراف عن الحياة اللاهية الزائلة، والبحث عما هو خالد وباقٍ، متمثلاً ذلك في الزهد في الدنيا والانقطاع عن الشهوات والاتجاه إلى الله.

رابعاً- الباعث الذاتي

إضافةً إلى ما سبق من البواعث التي كان لها أثرها الكبير في انتشار ظاهرة الزهد في الأندلس بصورة عامة، يمكن أن نضيف دوافع ذاتية قد أدت إلى ذلك، وهي تختلف من إنسان لآخر، **ومن أهم هذه الدوافع :**

[1] نفح الطيب، ج2، ص102-103، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص234.

1- كبر السن والشيخوخة

وهو ما يمكن أن نطلق عليه زهد الشيخوخة، إذ نجد أن بعض الناس يتجه إلى الزهد حين يكون الموت منهم قاب قوسين أو أدنى، أو حين يرافقهم مرض عضال ، أي أن هذا يصدر عن الخوف من الموت ويحرك إليه أيضا الشيب والضعف ، "فهذا الشعور هو الذي يدفع إلى التقوى والإقلاع عن الذنوب والتوبة إلى الله وتذكر الآخرة، وهو أمر طبيعي يستوي فيه الأندلسي و غير الأندلسي"[1]، و منهم من ينحاز إلى الزهد في هذه السن بصورة تؤثر على أنماط حياتهم السابقة، فتنقلب رأسا على عقب.

ويندرج تحت هذا الإطار، زهد ابن حمديس الصقلي الذي يظهر فيه البكاء على زوال الشباب، والتأسف على الشيخوخة، وما فيها من أسباب المرض والضعف الجسدي، وفيه يقول[2]:

وُعِظْتَ بلمتّك الشائبهْ وفقد شبيبتك الذاهبَه
وسبعينَ عاماً ترى شمسها بعينك طالعةً غاربه
فوَيحك هل عَبَرَتْ ساعةٌ ونفسُك عن زلّةٍ راغبهُ

وقوله[3]:

قضت في الصبا النّفسُ أوطارَهَا وأبلغَها الشيبُ إنذارَهَا

فقد تردد صدى السنين في زهديات ابن حمديس في أكثر قصائده، وظهر طابع الحسرة والألم على أيام الشباب، وكان يذكرها في مراحل عمره المختلفة، فقد ذكرها في سن الستين والسبعين، والثمانين، ووقف عندها وقفات طويلة.

ويمثل شعر ابن خفاجة في وصف الجبل هذه الظاهرة، فهو ينعى نفسه ويتهيأ لمصيره المحتوم من خلال تشخيصه لصورة الجبل. فقد كان ابن خفاجة في أواخر عمره مفكراً متأملاً لما بعد الحياة، وكأنه بهذا الأسلوب يزجر نفسه ويعنفها عن الهبوط إلى دواعي النفس والهوى في حياة فيها من المباهج والمتع الشيء الكثير، فقد أطال ابن خفاجة المكوث والتأمل في الكون، وظلت فكرة الموت تلح عليه في قصائده الزهدية، التي منها قوله[4]:

وأنّي وقَد أوْدَتْ لِـدَاتي وأُسْرَتِي سَأغْدُو وَرَاءَ القَومِ أو سَأرُوحُ
فَلَمْ يُغنِ نُوحاً والمَنُونُ بِمَرْصَدٍ تُراقِبُهُ أنْ كَانَ عُمِّرَ نُوحُ
فَذَرْنِي أَنُحْ حُزْناً وقَلَّ لِمُجْرِمٍ تَدَانَتْ خُطَاهُ أنْ يَكُونَ يَنُوحُ

---

1 البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، ص504.
2 ديوان ابن حمديس، ابن حمديس، تصحيح : إحسان عباس د.ط، دار صادر، بيروت، 1960، ص40.
3 السابق، ص180.
4 ديوان ابن خفاجة، ص310.

و قد كان يمر بالمقابر فيطيل الوقوف عندها، وذلك لأخذ العبرة والموعظة فيقول[1]:

وهَلْ من سُرُورٍ أو أمانٍ لِعَاقِلٍ   و مُفْضَى غُبُورِ الغَابرينَ إلى المَوتِ؟

وقد أدى كبر السن إلى استغفار بعض الشعراء من ذنوبهم التي اقترفوها إبان شبابهم، مما أدى إلى نظم مجموعة من الأبيات الشعرية سميت بـــ " المُكفِّــرات " أو " المُمحِّــصات "، ونجد من هؤلاء -كما ذكرنا آنفاً- أحمد بن عبد ربه الذي نظم في شـــيخوخته عنـــدما تنـــسك وزهد مجموعة من القصائد في المواعظ والزهد سماها "الممحصات" وهي تقابل ما قـــال فـــي الغزل والمجون في صباه أي أنه محص فيها شعر شبابه، وذلك بأنه نقض كل قطعة قالها فـــي الغزل والخمر والمجون، بقطعة أخرى على نفس الوزن والقافية في الزهد، إذ إنه أظهر فيهـــا توبته ليُمحِّصَ الله عنه ذنوبه، ومما قاله في الزهد[2]:

ألا إنَّمَا الدنيا نضـــــارة*أيكـــة   إذا اخضر منها جانب جفّ جانبُ

هي الـــدار ما الآمال إلا فجائع   عليها، ولا اللـــذات إلاّ مصـــائبُ

فكم سخنت بالأمس عينٌ قريرةٌ   وقرّت عيون دمعها اليوم ســـاكبُ

فلا تكتحل عـــيناك منها بعَبْرَةٍ   علـــى ذاهـــبٍ منها فإنك ذاهـــبُ

ومثل ذلك وجدناه كما أسلفنا عند أبي إبراهيم إسحاق بن محمد المعروف بـــأبي بكـــر العبدري(ت 585هـــ) كان فقيهاً مشهوراً، حافظاً للرأي، وجيهاً في بلده، نظم أيضاً معـــشرات في الغزل كفرها بمثلها في الزهد.

2-زوال المال والجاه

لقد كان لطبيعة الأحوال السياسية والاجتماعية دور كبير في تغير أحـــوال النـــاس، وفقـــد بعضهم لعزهم وجاههم وتحولهم إلى النقيض، دفعهم إلى الزهد وترك الدنيا المتقلبـــة الفانيـــة، فهذا أبو عيسى ابن لبون الذي أخرج من بلده بعد أن كان وزيرا للمأمون يتجـــه إلـــى الزهـــد ويقول أشعاراً تظهر تحسره على ما حلّ به من فقده للسلطان، منها قوله[3]:

نَفَضْتُ كَفَيّ مـــن الدُّنيـــا وقُـــلتُ لها   إليكِ عنِّي فمـــا في الحـــقِّ أغْتبنُ

مـــن كِسْرِ بيتي لي روضٌ ومن كُتُبِي   جليسُ صِدقٍ على الأسرارِ مُؤْتَمَنُ

أدرى به ها جـــرى في الدهرِ من خبرٍ   فعنده الحقّ مسطـــورٌ ومختـــزنُ

وما مُصابي سِـــوى مـــوتي ويـــدفنني   قـــومٌ وما لهم علمٌ بمن دفنُـــوا

أما ابن الحداد الذي تزهد في أواخر حياته يبكي أيضاً على ما فقده من جاهٍ ومال، مردداً

---

[1] السابق، ص309.

[2] ديوان ابن عبد ربه، ص26.

*: في بعض الأصول الأندلسية المتقدمة(غضارة)، وغضارة النبات: رطوبته وطراوته.

[3] الذخيرة، ق3، م1، ص108، قلائد العقيان،ج1، ص296.

المعنى الذي وجدناه عند ابن لبون[1]:

لَزمتُ قناعتي وقعدتُ عنهم ... فلستُ أرى الوزيرَ ولا الأميرا

وكنتُ سميرَ أشعاري سِفاهًا ... فعــُدتُ لِفَلْسَفيَّاتـــــي سَمِيرا

وأغلب الظن أن ابن الحداد لم يكن ممن تظهر ملامح الزهد كاتجاه واضح وحقيقـــي فـــي شعره، فهو من الذين زهدوا في الدنيا لعدم انقيادها له، ولكن نفسه ظلت تتطلع إليهـــا دون أن تدرك نصيبها، حيث لم تتجاوز ظاهرة الزهد إلى أعماقها، فهو حين يذكر المـــوت لـــم يـــذكر آماله في الآخرة كما هو الشأن لدى الزهاد، وإنما يبقى متصلاً بها بخيط واهٍ بمناقبه ومكانتـــه في الحياة كقوله[2]:

إلى الموتِ رُجْعَى بعد حينٍ فإن أمُتْ ... فقد خلّدتْ خلدَ الزمانِ مَنَاقِبي

وذكـــري إلى الآفـــاق طـــارَ كأنّـــه ... بكلِّ لسانٍ طيبُ عذراءَ كاعبِ

وممن فقدوا سلطانهم العظيم فاعتزلوا وزهدوا المعتمد بن عباد، وذلك بعد أن صفرت يداه من الدنيا، وولى عنه ذلك الجاه العريض، وأدبر النعيم بقضه وقضيضه، فعلم حينها أن الدنيا دنية، لذلك فهو يحتقر الدنيا ويزهد فيها بعد أن عذب في سجنه في أغمات في المغرب، فيقول[3]:

أرى الدنيا الدنية لا تواتي ... فأجمل في التصرف و الطلابِ

فأولها رجاء من سَـــرابٍ ... وآخـــرها رداء مـــن تـــرابِ

وأجمل معاني الزهد في شعره نجده واضحاً بعد نفيه، حيث استسلم للقدر ولقضاء الله وتحلـــى بالصبر على البلوى فهو يقول[4]:

لك الحمدُ بعدَ السيوفِ كبولُ ... بساقيّ منها في السجون حُجولُ

إذن فقد ظهر أثر العوامل الذاتية في هذا المجال، فليست كل النفوس علـــى اســـتعداد روحي، فمنها ما يغلب عليه حب المادة ويغفل عن جوهر الحياة، ويُؤثر ما تنالـــه يـــده علـــى الاستقامة وإرضاء الله، وقد يضعف هذا الشعور ويقوى خلال مراحل العمر.

من هنا نستطيع القول بأن دواعي شعر الزهد في الأندلس بشكل عـــام كانت أصيلـــة وازدادت قوةً واندفاعاً في القرنين الرابع والخامس، فأكثر الشعراء ممن نظموا الشعر الزهدي ترجحت لديهم كفة الدين على الدنيا وصاروا يعملون للآخرة، وشارك العديد مـــنهم مـــشاركة فعالة في أحداث عصرهم،وارتفعت أصواتهم بمقاطعة الفساد وذمّه، لذا فإن شعر الزهد كـــان استجابة لاتجاهات الجماهير ومتنفساً لآلامهم في حياتهم المضطربة ومجتمعهم المعقد المحدود.

---

[1] الذخيرة ، ق1، م2، ص201.
[2] نفح الطيب، ج4، ص50.
[3] ديوان المعتمد بن عباد، المعتمد بن عباد، تح : أحمد محمد بن بدوي وحامد عبد المجيد، د.ط، مطبوعات وزارة المعارف بالقاهرة، 1951، ص93.
[4] السابق، ص111.

الفصـــل الثـــاني

المعجم الشعــري لشعر الزهــد

1. الشباب والشيب
2. ذم الغنى وتمجيد الكفاف
3. الذنوب والتوبة
4. الحياة والموت
5. الجنة والنار

المعجـــم الشعــري

الشعر فن لغوي يعتمد على الكلمة في تصوير العوالم المختلفة للشاعر، فهـي أسـاس البناء الشعري، وهو أكثر الفنون اعتماداً على الكلمة وإيحاءاتها، وهذا ما حدا بالناقد الفرنسي بول فاليري" إلى اعتبار الشعر" فن اللغة "[1].

إن "الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بقدر استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس"[2]، وبالتالي فالشاعر المبدع هو الشاعر الذي يستطيع أن يكسب الكلمة حضوراً خاصاً به باستخدامه لها دون غيرها، " فهو يُلقِي عليها من ظلال شخصيته، ويخضعها لنهجه الخاص الذي يعتمد على مدى ثقافته اللغوية المتعلقة بمظاهر اللغة المختلفة "[3]، مما ينعكس على الكلمة التي تدفع الآخرين إلى التعامل معها بظلها الجديد، " فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم "[4].

فالشعر إذن لا يكون شعراً إلا بما يتوفر في لغته من طاقات أو إمكانات تعبيرية، ومن البَدَهي أن كل شاعر تكمن داخله طاقات وإمكانات هائلة لا يمكن أن يعبر عنها إلا بلغته الخاصة، التي تكون المعجم الشعري لديه بما يحويه من ألفاظ وتراكيب لغوية تكون الخصائص الدقيقة للتعبير لدى شاعر أو لعصر من العصور، أو لمذهب أو لاتجاه فني، وهذا المعجم الخاص لدى الشاعر قد يشترك في الكثير منه مع شاعر آخر إلا أن هذا المعجم يظل مميزاً وذلك من خلال أمرين، "أولهما: نوعية هذه الألفاظ التي يختارها الشاعر، وهو المضمار الذي تدور حوله، لأن ذلك يعكس نفسيته وطبيعة تجربته، والأمر الثاني: هو طريقة الشاعر في التعامل مع هذه الألفاظ، وكيفية تركيبه لها"[5].

ومن هذه الألفاظ والتراكيب يبني الشاعر بنيته وتراكيبه اللغوية التي " تشكل النسيج الفني لصورته الشعرية التي تتبلور من خلالها رؤيته الفنية للواقع، فنوعية الرؤية الفنية عند الشاعر تحدد نوعية المعجم الشعري الذي يستقي منه الشاعر مفرداته "[6].

فالشعراء يتميزون فيما بينهم بما تحتويه معاجمهم الشعرية من ألفاظ وتراكيب لغوية يعتمدون عليها في رسم صورهم ولوحاتهم الفنية، وكلما كان الشاعر متمكناً من لغته قادراً

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، د.ط، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992، ص347.
[2] المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، د.أحمد طاهر حسنين، مجلة فصول، م3، ع2، 1983، ص29.
[3] انظر: لغة الشعر العربي، د.عدنان قاسم، ط1، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، 1989، ص134.
[4] الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، ط7، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص33.
[5] عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص108.
[6] علاقة الرؤية الفنية بالمعجم الشعري، د.محمد معلا حسن، مجلة تشرين للدراسات والبحوث، 2000، م22، ع15، ص48.

على تشكيلها فنياً استطاع أن يعبر ببراعة ومقدرة، وتصبح اللغة سهلة طيعة بين يديه حيث إنه يلجأ غالباً لتوزيع مفرداته على نحو يفقد كل مفردة ماديتها المعجمية المحددة لتكسب في علاقة التجاور أو التضايف أو التضاد مع مفردة أخرى إيحاءً ورمزاً يساير إيقاعه الذهني والنفسي، كذلك " فإن تفرد بعض الألفاظ بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها، هو تصور الباحث للمعجم اللغوي، والخواص الشعرية التي تمكن المفردة من التفرد والتميز عن غيرها من المفردات التي تنطلق من قاعدة التشعير للكلمات"[1]، فهذه القاعدة تحدد ملامح المفردات التي يختارها الشاعر، والفضاء الذي تدور فيه وحوله، وكذلك تحدد كيفية التصميم للبنية اللغوية الشعرية داخل الخطاب الشعري، والتي تتحول على يد الفنان خلقاً آخر بفضل الدور التوزيعي الذي يقوم به.

ونجد بعض النقاد قد خصص لكل خطاب شعري معجمه الخاص، فجعلوا للشعر الصوفي معجمه، وللمديح معجمه، وللخمريات معجمها، وإن كانت هذه الخصخصة مرفوضة من قبل د. محمد مفتاح حيث يقول " ليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان ومكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري مطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية، فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام "[2]. ولكننا نرى أن هذه المعاجم لدى الشاعر غالباً ما تتحد وتشكل معجماً واحداً له طابعه الخاص الذي يكون بمثابة علامة من العلامات الهادية إلى شخصية صاحبه ومعرفة ثقافته اللغوية وقدرته على انتقاء مفرداته، فالألفاظ لا تتخذ بخفائها وجلائها معياراً يميز الشاعر، وإنما يميز معجمه براعته في استفزاز إمكانات اللغة التركيبية والدلالية .

وإذا كان لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه، واللغة هي أداة التعبير عن تلك القضايا والهموم، فإنه بتغير العصر تتغير المشاكل، وبالتالي تكون اللغة مسايرة في نموها أو تراكيبها وازدهار بعض الألفاظ واندثار بعضها لهذا التغيير، ومن ثم " فإن اللغة في تغيير دائم تنمو في مفرداتها، وفي تراكيبها وفي نطقها وفي نغمتها الموسيقية "[3].

وشعراء الزهد الأندلسيون الزهاد استمدوا الكثير من مفرداتهم من واقع مجتمعهم، لاسيما أنهم يتوجهون بشعرهم إلى الجماهير العريضة، لذلك نراهم يقومون بصياغة الألفاظ الدائرة على ألسنة الناس والمعبرة عن مشاعرهم بطريقة فنية مناسبة للموضوع الذي يتحدثون عنه.

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص399.
[2] تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 1985، ص62.
[3] قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، ط2، دار الفكر، بيروت، 1971، ص25.

وفي هذا الفصل سأتناول المعجم الشعري لشعرالزهد من خلال التعرف على أهم المحاور التي دار حولها شعر الزهد في القرنين الرابع والخامس، والألفاظ المستخدمة وما تحمله من إيحاءات دلالية وشعورية مختلفة، وبعد تتبع أشعار الزهد في هذه الفترة، ورصد المفردات اللغوية الأكثر تردداً ودوراناً في أشعار الزهاد، فقد كشفت الدراسة عن وجود عدد من المحاور التي تتضمن مجمل معاني الزهد في أشعارهم وهي:

أولاً- الشباب والمشيب:

الحديث عن الشيب من الظواهر الأدبية التي شاعت في الشعر العربي في المشرق والمغرب، وقد اتخذ شعراء الزهد في الأندلس منها وسيلة للتعبير عن تجربتهم الروحية، وباعثاً قوياً من بواعثها.

وقد نتساءل عن سبب دخول الشيب في نطاق موضوعات الزهد ،فنجد أن ذلك يعود لما يحمله الشيب من أثر في التوجه نحو ذكر الموت،فهو نذير بأفول الشباب وحلول الرحيل القادم ،ولما يعنيه أيضا من سريان الضعف في الإنسان والرغبة عن هوى الدنيا والزهد في ملذاتها.

ففي هذه المرحلة(الشيب) يبدأ التهديد لوجود الإنسان حيث يبدأ حياته يافعاً قوياً ثم يضعف شيئاً فشيئاً، ويأتي الشيب مؤذناً بهذا الزوال. ومع استواء الناس في مقدم الموت المباغت إلا أن نظرتهم إلى مرحلة الشيب، تتباين، فمنهم من يرى أن ظهور الشيب استحكام الوقار والعفة وتمام الأخلاق، ومنهم من يرى أن ظهور الشيب دليل الفناء وقطع اللذات.

وقد نظر الإسلام إلى مرحلة الشيب على أنها مرحلة الوقار والعفاف، لذا نهى عن نتف الشيب، وذلك كما ورد في قوله عليه الصلاة والسلام:"لا تنتفُوا الشيبَ، ما مِنْ مسلمٍ يَشِيبُ شَيْبَةً في الإسلامِ إلاّ كانت له نوراً يومَ القيامةِ"[1].

وقال(ص):"إنَّ اللهَ يَستحِي أنْ يُعَذِّبَ شَيْبَةً شابت في الإسلام"[2]، فالشيب إذن هو مرحلة جديدة مناقضة تماماً لما قد مضى، ونهاية المطاف لنفسٍ قد آن لها أن تتوبَ.

وقد دأب الشعراء العرب منذ القدم على ذكر الشيب في أشعارهم، ولا نكاد نجد أبياتاً في ذكر الشباب إلا ويجاورها أو يقترن بها أضعافها في الشيب والمشيب، إذ إن كثيراً من الشعراء يرون في الشيب مظهراً من مظاهر الحسن والجمال، زيادة على ما يرمز إليه من الاتزان والحكمة والوقار،فضلاً عن أخذ العبر، وهم يوظفون في ذلك ما يسمى في البلاغة بحسن التعليل لإقناع الآخرين بفكرتهم، مستعينين بمظاهر الطبيعة من ليل وضياء، وغير ذلك لتجسيد أفكارهم وتقريبها إلى الأذهان، ومن ذلك قول الشريف الرضي[3]:

---

[1] سنن أبي داود، ضبط وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار إحياء السنة النبوية، د.ت، ج2، حديث رقم: 4202، ص85.
[2] كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ابن العجلوني، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1351هـ، ص 244.
[3] ديوان الشريف الرضي، الشريف الرضي، د.ط، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1900، ص607.

مسيري في ليل الشباب ضلال		وشيبي ضياء في الورى وجمال
سواد ولكن البيــاض سيــادة		وليــل ولكــن النهــار جـــلال

أما البحتري فيعتز بشيبه فيقول[1]:

عَيَّرَتْنِي المشِيبَ، وهـــي بَدَتْهُ		في عِذَارِى بالصَّـدِّ والاجتناب
لاتَرَيْــهِ عــاراً فماهُــوبالــ		شَّيب، ولكنّــَهُ جــــلاءُ الشباب
وبَيَاضُ البَازِي أصْـدقُ حُسْناً		إنْ تَأمَّلْتَ من سَــوَادِ الغُــرابِ

ويرحب أبو فراس الحمداني بالشيب قائلاً[2]:

رأيتُ الشيبَ لاحَ فقلتُ أهلاً،		وودّعْتُ الغَوَايةَ والشَّبابَا

ويبكي أبو العتاهية شبابه متأملاً عودته، فيقول[3]:

سأنْعَى إلى الناسِ الشبابَ الذي		مضى تَخَرَّمَتِ الدُّنيا الشبابَ وشَيَّبَتْ
ولي غَايةٌ يجــري إليها تَنَفُّسِي		إذا مـــا انْقَضَتْ تَنْفِيسةٌ لي تَقَــرَّبَتْ

ويبكي علي بن أبي طالب على الشباب قائلاً:[4]

شيئان لو بكت الدماءَ عليهما		عينـــاي حتى تأذَنـــا بـــذهـــابِ
لم تبلـــغ المعشارَ من حقّيهما		فقـــْدُ الشبابِ وفِــرقةُ الأحبابِ

لذلك فهو يخشى الشيب، وينصح بأخذ الحذر عند رؤيته فيقول[5]:

الشـــيبُ عنـــوانُ المنيـــةِ		وهــــو تـــــاريخُ الكِبـــَرْ
وبياضُ شعرك موتُ شعْرك		ثـــــم أنــت على الأثــــــرْ
فـــإذا رأيتَ الشيبَ عـــــمّ		الــرأسَ فالحــــذَرَ الحــــذرْ

من هنا نجد أن ذكر الشيب في الشعر، والتذمر من ظهوره لــيس بالجديــد، أو مــن الموضوعات التي انفرد بها شعراء الأندلس، بل إن نصيب الأسد منه اختص بــه المــشارقة الذين بلغوا به شأواً عظيماً منذ أقدم عصورهم كما اتضح من النماذج الــسابقة، وقــد اقتفــى شعراء الأندلس خطاهم في ذلك، فنظروا إلى مرحلة الشيب على أنها المحطة الفاصــلة بــين عهدين عهد اللهو والمرح(عهد الشباب) وعهد النسك والوقار(عهد الشيخوخة) وأكثــروا مــن ذكره في أشعارهم في مختلف العصور لأخذ العظة والعبرة. وعند مطالعتنا لهذا الشعر نجد أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من البكاء على الشباب والتذكير بالشيب، حيث دارت معظم أشعارهم في هذا المجال حول :

1 ديوان البحتري، تح : حسن كامل الصيرفي، ط3، دار المعارف، القاهرة، د.ت، م1، ص84.
2 ديوان أبي فراس الحمداني، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت، ص14.
3 ديوان أبي العتاهية، ص51-52 .
4 ديوان الإمام علي بن أبي طالب، تح: مركز البيان العلمي، د.ط، مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ت، ص112.
5 السابق، ص113.

- التحسر على الشباب الذاهب.

- اللوم على الانغماس في اللذات والمغريات.

- ظهور الشيب وما يعقبه من يقظة واستغفار.

وعند الحديث عن اللهو أيام الشباب وما أعقبه من حسرة نتيجة لتغير الأحوال وتقلبها يطالعنا ابن خفاجة بقوله[1]:

جَمَحْنَا بِمَيْدانِ الصِّبَا، ثُمَّ إنَّنَا كَـررْنَا، فَكَانَتْ فِتْنَةٌ ومَتَـابُ

ولمَّا تَـراءَتْ للمَشيبِ بُرَيْقَةٌ وأقْشَعَ في ظِلِّ الشّبَابِ سَحَابُ

نَهضْنَا بأعْباءِ اللّيالي جَـزْالَةً وأرْسَت بنا في النَّائبات هِضَابُ

يتحدث ابن خفاجة عن حالة طبيعية نجدها عند الكثير من الناس، وهي تقلب مشاعر الإنسان وتردده كثيراً ما بين الفتنة والتوبة، نظراً لمروره بمرحلة زمنية معينة، فمن الطبيعي أن يتغير سلوك الإنسان من مرحلة الشباب، حيث الطيش واللهو إلى مرحلة الشيب، حيث الوقار والاتزان والتقرب من الله، فعلى المستوى التركيبي نجد أن ابن خفاجة قد أكثر من الأفعال في الأبيات لتعطي حركة استمرارية أراد بها أن يعبر عن تقلبات الزمن، فجاء بالفعل (جمحنا) ليدل على مجاوزته الحد وانحرافه وابتعاده عن طريق الرشاد، لأنه قد ارتكب الزلات والأخطاء في مرحلة (الصبا)، وجاءت (ثم) العاطفة لتدل على أن تغير الحال من الفتنة إلى التوبة لم يتم فجأة، ولكنه أخذ فترة من الزمن اقتضتها طبيعة النفس البشرية التي تلهو في مرحلة الشباب، و تتجه في مرحلة الشيب إلى التضرع إلى الله والتوبة، ويأتي في البيت الثاني والثالث بعلاقة شرطية تربط بين ظهور الشيب ورد الفعل عند الإنسان على هذا الظهور من خلال استخدامه الألفاظ الموحية والمعبرة، فجاء بالفعل (تراءت) ليدل على الظهور التدريجي للشيب، أما كلمة (بُريقةٌ) جاءت كناية عن الشيب في بياضه ولمعانه، وإن كان يختلف عنه في عدم زواله، أما(السحاب) فجاء للدلالة على السرعة والزوال لفترة الشباب، فالسحاب لابد أن ينقشع ويزول، وهكذا الشباب، ثم جاء بالنتيجة الشرطية المتمثلة في جواب الشرط (نهضنا بأعباء الليالي) حيث أسند الفعل لضمير المتكلمين ليدل على القوة والاستعداد للتغيير، وأضاف الشاعر أعباء إلى الليالي لتوحي بثقل الأعباء الملقاة على هذا الإنسان، فالشاعر هنا يريد أن يبرز الدور الفاعل الذي يحدثه الشيب في تغيير المسار الأخلاقي للشخص؛ مما يؤثر على نهج حياته إلى الأفضل والأجدى.

وفي قصيدة أخرى يتحسر الشاعر ويندب شبابه ويبكي عليه، ولكن بألفاظ عذبة ورقيقة فيقول[2]:

---

[1] ديوان ابن خفاجة، ص313.

[2] السابق، ص64، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان، تح: حسن خريوش، ط1،مكتبة المنار، الزرقاء، 1989، ج4، ص741.

ألا سَاجِلْ دُمُوعِي يا غَمَامُ وطَـارِحْنِي بشَجْـوكِ يا حَمَـامُ
فقَـدْ وفيتُها ستِّينَ حَـوْلاً ونَـادتنِي ورَائِي هَـلْ أمـامُ ؟

ينظر ابن خفاجة إلى مرحلة الشباب بحسرة وتأسٍ على الأيام الراحلة إلى حدّ يجعله يذرف الدموع، ويطلب من السحاب أن يباري دموعه التي تهطل بغزارة حسرة على أيام الشباب، لإحساسه اليقيني بأن الغلبة ستكون لدموعه، فهو يثق بغزارتها وكثرتها.

ونجد على المستوى التركيبي أن ابن خفاجة استهل البيت بالحرف (ألا) الذي يدل على الحث، وفعل الأمر(ساجل) الذي خرج عن مدلوله إلى معنى التمني، بالإضافة إلى صيغته الصرفية التي تدل على المشاركة في السباق أو المباراة بين دموعه والسحاب، ثم أتبع الأمر بأسلوب النداء الذي يحمل معنى الاستعطاف. فالتمني والاستعطاف هنا نابع عن نفس حزينة ويائسة لما حلّ بها، ولعل تقديم الشاعر الغمام على الحمام لأمله في السماء بأن يرفق به ربها، لذلك توجه إليها أولاً، وعَدلت الصياغة في البيت الثاني إلى أسلوب التوكيد، ليوضح الشاعر بأنه عاش عمراً طويلاً لدرجة أن السنوات الستين التي قضاها تستنكر عليه أمله في المزيد.

ونظراً لتقدم العمر ووقار المسن يُظهر ابن خفاجة موقفاً واضحاً من الإقلاع عن خلق الشباب اللاهي المتمثل في شرب الخمر فيقول[1]:

صحا عن اللَّهـوِ صاحٍ عّافَهُ خُلُقَا فقَـامَ يَخلـعُ سِرْبالا به خَلَقا
وعطّلَ الكَأسَ مِنْ شَقْـراءَ سَابحةٍ ألا كفَاهَا بِرَيْعانِ الصِّبى طَلَقَا

لقد تغنى شعراء الأندلس – كما عرفنا - بالخمر وأكثروا من ذكرها في أشعارهم إلا أن كبر السن كان له أثره عند الكثير منهم متمثلاً في تركها والإقلاع عنها باعتبارها رمزاً للطيش وعدم الاتزان، وقد كان لابن خفاجة موقف جريء من الإقلاع عن الشراب، عبّر عنه بجمل وعبارات دلت على عزوفه عن تلك المحرمات، فقال (صحا عن اللهو صاح) ليدل على أن اللهو والشراب في حقيقته غياب عن الواقع والحياة لأنه يفصل الإنسان عن واقعه، لذلك فقد عبر عن عودته إلى رشده بالفعل (صحا)، ثم يعطي تبريراً لهذه الصحوة بقوله (عافه خلقاً) أي سبب هذه الصحوة أنه كره وعاف ذلك الخلق لسوئه، وجاءت (الفاء) العاطفة لتفيد سرعة الحدث المترتب على ما قام به في الشطر الأول، فجاء بالفعل (قام) ليوحي بالنهضة واليقظة من الغفلة، أما الفعل (يخلع سربالاً) يشير إلى تغيير كلي في حياته من خلال نزع الثياب التي رثت من طول المدة، كما أن الفعل (عطّل الكأس) يوحي بالإقلاع النهائي عن شرب الخمر التي طالما عاقرها في فترة الشباب فآن له أن يصحو ويكفّ عن هذا الفعل الذي

[1] السابق، ص163.

لا يتناسب مع سنه وكفاه ما مضى.

واستجابةً لدواعي الشيب وأفول الشباب يتخذ ابن حمديس الصقلي موقفاً يشابه موقف ابن خفاجة فيقول[1]:

عَـدِّ بالأكْـوَابِ عَنّـى إنَّ لِي	في يـدِ الآنِـسِ عَنـْهُنّ نُفُـورْ
غَمَرَ الشَّيْبُ الـدُّجَى من لمتى	بنجـومٍ طُلّـعٍ ليستْ تَغْـور
لا نشـورٌ لشبـَابي بَعْـدَمـا	ماتَ مِنْ عُمْـرِي إلى يَوْمِ النُّشُور
وخِضَابُ الشّـَيْبِ لا أقْبَلُـهُ	إنّـهُ في شَعَـرِي شَـاهـدُ زُور
أنا مِنْ كَسْبِ ذنـوبي وَجِـلٌ	وإنِ استْغفَـرْتُ فـاللّهُ غَفـورُ

نشعر من خلال الصياغة أن ابن حمديس قد تاب في نهاية عمره إلى الله من خلال رفضه للتمتع بالملذات التي كان يمارسها ويتعاطى معها في مرحلة الشباب، فيبدأ البيت الأول بأسلوب الأمر الذي يظهرعزوفه ورفضه لأكواب الأنس، وأتبعه بحرف الجر (عنى) الذي يفيد المجاوزة، أي أنه يطلب من الآنس تجاوزه بالأكواب إلى غيره، وقد ربط البيت الثاني بالأول بعلاقة سببية وضح فيه سبب عزوفه عن أكواب الآنس، ثم يُظهِر الشاعر في هذه الأبيات قوة غزو الشيب للإنسان، حيث شبه الشيب بسيل عرم قوي يصيبه، وبصورة النجوم اللامعة التي وصفها بالجملة الاسمية المنفية (ليست تغور) للتأكيد على استحالة زوالها فهي ثابتة ومستمرة.

ويواصل الشاعر التأكيد على تلك الحقيقة من خلال أسلوب النفي في البيت الرابع، وهو تعبير يشير إلى الحسرة وفقدان كل أمل في عودة الشباب، حيث إنه يشبّه شبابه بالميت الذي لن يبعث إلا يوم النشور، فقد حمل الفعل (مات) دلالة الحزن العميق وفقدان الأمل نهائياً في عودة الشباب. ورغم ما نشعر به من أسى ويأس يغمر نفسية الشاعر إلا أنه يستسلم لأمر الله وسنة الكون، ويقبل بالشيب، ويرفض خضابه لأنه من وجهة نظره إيحاء بالكذب والخداع.

أما الألبيري فقد تحسر على شبابه وأخذ يروي ما فعله المشيب به من تغيير فقال[2]:

وأرَى شَبَابِي ظَاعِنًا في عَسْكرٍ	عَنّى وشَيْبِي وافِداً بِعَسَاكِرِ

لقد أسهب الألبيري ولم يألُ جهداً في عرض الكثير من الصور المنوعة لما يفعله المشيب من تغيير في حياة الإنسان، و لكي يدلل على صدق فكرته جاء بالألفاظ والتراكيب الدالة، حيث بدأ صياغته بالفعل (أرى) الذي يوحي باليقين وتمام الرؤية، ووصف شبابه بأنه (ظاعنا) إيحاءً بالحسرة على رحيل الشباب، ثم جاء بالتقابل في البيت ليوضح قوة غزو الشيب له، حيث عبّر بالجمع (عساكر) مع الشيب، وبالمفرد (عسكر) مع الشباب، ليدلل على قوة

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص198.
[2] ديوان الألبيري، ص76.

اقتحام الشيب، وقدرته على سلخ مرحلة الشباب من عمره .

ومع هذه الحسرة على الشباب الذاهب إلا أن الألبيري ما زال يفخر ويتغنـى بـشبابه فقال[(1)]:

ولَئِنْ عَادَ لَيْلُ رأسِي صُبْحاً ووشى بي شَيْبِي إلى الحَسْنَاءِ
إنّ عُودي لعــاجِمِيْه لَصُلْبٌ وفُــؤادي كصَـــارِمٍ مَضَّــاءِ

يفخر الألبيري بشبابه النابض وعواطفه التي لا تفتر رغم أن الشيب كسا شعره فعبّـر عن ذلك بلام التوكيد المتبوعة بأسلوب الشرط الذي يوضح من خلاله أثر الشيب على حيويته وشبابه، فجاء بلفظتي (ليل- صبح) دلالة على التحول الذي حدث لشعره مـن الـسواد إلـى الشيب، ثم استكمل معنى جواب الشرط في البيت الثاني المتمثل بأسلوب التوكيـد (إن عـودي لعاجميه) ليظهر بأنه قوي ولم ينل المشيب منه أي ضعف أو وهن، وأكد قوله بالتشبيه (فؤادي كصارم مضّاء) ليوحي بقوة إرادته وشدة عزيمته كأن لسان حاله يقول: (تشيب نواصينا ومـا شابت قلوبنا).

إلا أن هذه المكابرة والزهو بالشباب لم يدم طويلاً فقد سلّم بالعزوف عن الدنيا الزائلة فقال[(2)]:

تَطَلُّبُ غَيْرِ ما في الطَّبْعِ صَعْبٌ عَليْك، فَدَعْ طِلابَ المُستحيلِ!
ولازِمْ قَـرْعَ بَـابِ الرَّبِّ دَأباً فَإنّ لُزومَـهُ سبَبُ الدُّخُـولِ

يبدأ الألبيري صياغته الشعرية بجملة اسمية تقريرية لتدل على الثبـات والاسـتقرار، فكلمة (تطلب) توحي بالحرص والرغبة والسعي الحثيث في طلب الشيء، ثم يعدل عـن هـذه الصياغة ويغير حكمه الأول من (صعب عليك) إلى المستحيل ليدل على يقينه من هذه الحقيقـة التي مفادها عجز أي إنسان أن يعيد عجلة الأيام إلى الوراء.

وقد جاء الشاعر بالفعل الطلبي كمنبه أسلوبي لتكثيف الدلالة، وكرره في البيت الثـاني بقوله: (لازم قرع باب الرب دأبا) ليحمل معنى النصح والحث على الاستغفار دوما، حيـث إن (دأبا) أقوى من (دائما) في الدلالة على الاستمرارية لأن حرف البـاء يـدل علـى الازدحـام والكثرة، واستكمالاً لحركة المعنى يأتي بجواب الطلب متمثلا بأسلوب التوكيد (إن لزومه سبب الدخول) ليؤكد على منطقه الديني والأخلاقي القائم على ضرورة الإذعان لحكم الله و اللجـوء إليه بالتوبة والاستغفار لتكون جديراً بالفوز بالجنة.

وقد أحست الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري، والتي عمرت طويلاً بهموم الكبر وذبول الشباب فقالت متحسرة على شبابها[(3)]:

---

[1] السابق، ص82.
[2] السابق، ص88.
[3] نفح الطيب، ج4، ص291.

ومـــا يُرْتَجَى من بنتِ سَبعِين حِجــةً وسَبْعٍ كَنسجِ العَنْكَبُوت المُهَلْهَلِ
تَدبُّ دبِيبَ الطِّفلِ يَسْعَى إلى العَصـــا وتَمْشِي بها مَشْيَ الأسِيرِ المُكَبلِ

نشعر من خلال البيتين السابقين بنبرة الحزن الصادرة عن نفسية الشاعرة المتحــسرة على شبابها، فتبدأ الصياغة بأسلوب الاستفهام الذي خرج عن مدلوله لمعنى النفي والاستبعاد، فهي تنفي أن يكون هناك أي رجاء أو نفع أو أمل فيمن بلغ (سبعين حجة) واستخدمت التــشبيه (كنسيج العنكبوت المهلهل) لإظهار ضعف الإنسان ووهنه في هذه المرحلة خاصة وأن بيــت العنكبوت يضرب به المثل في الضعف، ولكي تؤكد على هذا الضعف، وصفت هــذا النــسيج بــ(المهلهل) الذي يوحي بشدة رقة النسيج وضعفه.

وتعمد الشاعرة إلى توضيح المعنى بــصورة أكثــر تــأثيراً، فتلجــأ إلــى الأســلوب التصويري وسيلةً للتعبير عن إحساسها بالحزن والمرارة لما وصلت إليه من ضــعف، حيــث شبهت حركتها وانتقالها من مكان لآخر بدبيب الطفل الصغير، فالمعنى المعجمي للفعــل (دب) مشى كالحية أو على اليدين والرجلين كالطفل، وهذا إيحاء بضعف الشاعرة وهزلها. وإمعانــاً في توضيح الفكرة شبهت الشاعرة مشيتها عندما أوغل بها العمر بمشي الأسير، بكل ما تحمله كلمة (الأسير) من أسى وذل وسلب للحرية والإرادة، ووصف(الأسير) بالمكبــل مبالغــة فــي زيادة العجز وضيق الحال، وربما قصدت بالقيود هنا الذنوب والأخطاء التــي اقترفتهــا فــي حياتها.

ونتيجة للتحسر على الشباب المنصرم إلى غير رجعة اتجه الــشعراء إلــى التــذكير بالشيب وما يصاحب مقدمه من هوانٍ وضعف أملاً في الحد من انغماس الإنــسان فــي فتــرة شبابه بالملذات ونسيانه للمرحلة القادمة، وهذا ما نجده عند الشاعر الزاهد أبو محمد الحجاري (الرويلي)[1]:

يا طَالباً للعَــلاءِ مَهْـــــلاً ما سَهْمُكَ اليــومَ بالمُعَلَّى
كم أمــلٍ دونـه اختــــرامٌ وكم عــزيزٍ أذيــــقَ ذُلاَّ
كم أمــلٍ دونــه تـــولّت تطلب ما قــد نــأى وولّى
في الشيبِ إما نَظَرتَ وعظٌ قــد كان بعضاً فصار كُلاّ
فأعقــل فَتحتَ الشيبِ سرّ جَــلَّ له الخطبُ ثم جَــلاّ

بدأ الشاعر أبياته بأداة النداء (يا) التي تستحضر المنادى على سطح الــصياغة، وقــد خرج النداء عن معناه الحقيقي للتنبيه لهذا العاقل الغافل المتهالك على حطــام الــدنيا الفــاني،

---

[1] الصلة، ج2، ص471.

وجاء باسم الفاعل (طالباً) للدلالة على حرصه وسعيه الحثيث في طلب العلاء، وجاء في الشطر الثاني بأسلوب النفي (ما سهمك اليوم بالمعلي) لتعليل ما سبق ذكره وتوكيد فكرته.

وتتحرك الصياغة نحو إبراز تقلب الأيام وعدم استقرارها من خلال تكرار "كم" كمنبه أسلوبي يحمل معنى التكثير، وقد أتبعت بالجمل الاسمية لتدل على الثبات والاستقرار، فهذا حال الدنيا الدائم منذ الأزل والقائم على التقلب من حال لآخر، فكثير من الآمال حال دون تحقيقها الموت، وكم عزيز تغير حاله إلى الذل والهوان. وهذه الحقيقة قد توصل إليها الشاعر من طول خبرته في الحياة، حيث يرى أن الشيب نبع للوعظ والعبر والدروس.

ثم يخلص الشاعر في نهاية المقطوعة إلى فعل مشحون بدلالة انفعالية جاء نتيجةً لما سبقه(فأعقل)، ثم يعلل الشاعر هذا الطلب في الشطر الثاني ليبين أن هذا الشيب يحمل في طياته سراً عميقا لا يعرف كنهه إلا العاقل اللبيب، وكأن الشاعر يدعونا إلى الاعتدال في الأمل وعدم الانغماس في طلب العلا، وضرورة التأمل في مرحلة المشيب والتعقل لأخذ العبر منها.

وعندما داهم الشيب الشاعر أحمد بن عبد ربه نظم مجموعة من القصائد الزهدية سماها (الممحصات) محّص فيها ما قاله من شعر في شبابه، وذلك بأن نقض كل قطعة شعرية قالها في الغزل والخمر واللهو بقطعةٍ أخرى في الزهد على نفس الوزن والقافية ومنها قوله[1]:

إن الذين اشتروا دنيا بآخرةٍ وشقوةً بنعيمٍ ساءَ ما تجروا

يا مَنْ تلهّى وشيبُ الرأسِ يندُبُه ماذا الذي بعد شيبِ الرأسِ تنتظرُ؟

لو لم يكن لك غيرُ الموتِ موعظةٌ لكان فيه عن اللذاتِ مزدجرُ

سلك الشاعر مسلكاً تعبيرياً اعتمد فيه على حشد العديد من الأساليب التي أعانته على إبراز فكرته، فاستهل أبياته بأسلوب التوكيد الذي أظهر فيه سوء ما تَجَرَ به الذين فرطوا في الآخرة واستلذوا بدنياهم ، وعمد إلى تنكير كلمة (دنيا) لتدل على التحقير، أما تنكير (آخرة) فجاء للتعظيم، فهذه الفئة من الناس قد استبدلوا الحقير بالعظيم، أما التقابل اللفظي بين الدنيا والآخرة و الشقوة والنعيم، فجاء ليبرز السبيل الذي لجأت إليه هذه الفئة من الناس، ثم شحن صياغته بأسلوب النداء الذي يحمل دلالة التنبيه للعاقل اللاهي الذي داهمه الشيب وهو في سكرته، ووضح ذلك بالصورة التعبيرية (شيب الرأس يندبه) لتوحي بحزن الشيب وبكائه على الإنسان اللاهي، وينتقل الشاعر في الصياغة من النداء المنبه إلى الاستفهام المفرغ من دلالته ليحمل معنى التعجب، فهو يتعجب من استمرار اللاهي في لهوه رغم مداهمة الشيب له،

1ديوان ابن عبد ربه، ص86.

فآن الأوان له أن يصحو من هذه الغفلة.

وفي نهاية المقطوعة يقيم الشاعر العلاقة الشرطية التي تقوم على التلازم بين جملة فعل الشرط وجواب الشرط حيث جاء بأداة الشرط (لو) التي "تحمل معنى التمني والشرط في آنٍ واحد"[1]، وأتبع هذه الأداة بأسلوب النفي ليؤكد على عدم وجود موعظة غير الموت يمكن أن توقظ الإنسان من غفلته وتردعه عن الاستمرار في الانغماس في الملذات الدنيوية، لذلك فهو يدعو إلى أخذ العبرة والموعظة من الموت ومقدمه المباغت.

وقد يؤدي ظهور الشيب إلى فقدان كل لذة أو متعة في الحياة لما يحمله من نذير بدنو الأجل كما عبر عن ذلك ابن خفاجة فقال[2]:

أيّ عَيْشٍ أو غِذَاء أو سِنْه	**لابن إحدى وثمانينَ سَنَهْ**
قلّص الشيبُ به ظلَّ امرِيءٍ	**طالمَا جَرَّ صِبَاهُ رَسَنَهْ**
تارةً تَسطو به سَيئةٌ	**تُسْخنُ العينَ وأُخْرَى حَسَنَهْ**

إن القارئ لهذه الأبيات يشعر بنبرة الحزن والأسى الذي يضفيها الشاعر على ألفاظه حسرة على ما مضى من شبابه، وملاً من الحالة التي وصل إليها عندما أوغل في الكبر.
فبدأ مقطوعته الشعرية بأسلوب الاستفهام الذي يحمل معنى النفي والاستبعاد لأي طعم للعيش الهانئ، أو طيب الطعام، أو لذة النوم لمن بلغ (إحدى وثمانين سنة)، فقد كرر العطف بـ (أو) لتعطي معنى الشمول لكل مناحي الحياة الهانئة، ويرتبط البيت الثاني بالأول ارتباط السبب بالنتيجة، فهو يعلل حكمه السابق بقوله (قلّص الشيب به ظل امرئ) وهي كناية عن انكماش وانقباض جسمه وقامته بسبب الكبر والتوغل في العمر، فهو لم يشعر بأي سعادة في حياته نتيجة لما حل به من كبر وضعف.

وقد جاءت الألفاظ معبرةً تشي بمدى اللهو الذي كان غارقا به الشاعر، فكلمة (طالما) توحي بالكثرة و باستمرار حدوث الفعل، أما الجملة الفعلية (جر صباه رسنه) فتعبير يدل على انقياده وخضوعه التام في مرحلة الصبا للشهوات وممارسة الممنوعات.

وجاء البيت الأخير ليعكس حالة الشاعر النفسية المتقلبة فحيناً من الزمن (تسطو به سيئة) والفعل (يسطو) يحمل دلالة العنف والشر، ووصف هذه السيئة بجملة (تسخن العين) كناية عن التوبة الصادقة حيث إنّ هذه السيئات تؤرقه وتقض مضجعه، فالشاعر لم يصف الحسنة كما وصف السيئة بالجملة الفعلية، وذلك لأنه يرى أن حسناته لا تساوي شيئاً أمام سيئاته، فمحور اهتمامه وخوفه مما ارتكبه من سيئات.

[1] أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ابن هشام، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط6، 1974، ج3، ص266.
[2] ديوان ابن خفاجة، ص355. بغية الملتمس، أحمد بن يحيى الضبي، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ج1، ص266.

فأبيات ابن خفاجة هنا تشعرنا بأن هذا الشيخ قد وصل إلى مرحلة الشيخوخة، وبلغ من العمر أرذله نظرا لما تحدثه الشيخوخة من تغيير في جميع مناحي حياة الإنسان بعد أن تمتع بصباه وشبابه إلى حد لا يوصف، فحقَّ لمن بلغ هذا السن أن يشكو فتلك سنة الحياة وحكمة الله في خلقه.

أما ابن حمديس فكثيراً ما تردد في شعره صدى السنين وما له من أثر في زوال الشباب وقدوم الشيب فقال[1]:

وُعِظْتَ بِلّمتِك الشَّائبة	**وَفَقْدِ شَبِيْبَتِكَ الذَّاهبه**
...أما سلبت منك بُرْدَ الشباب	**فهل يُسْتَرَدُّ من السالبه**
...فيا حاضرا أبداً وذنبه	**وتوبته أبداً غائبه**
أذِبْ منك قلباً تُجَاري به	**سَوَابقَ عَبْرتك الساكِبه**
على كلِ ذَنْبٍ مَضَى في الصِّبَا	**وأتعبَ إثْباتُه كَاتِبَه**
عسى اللهُ يدرأُ عنكَ العقابَ	**وإلاّ فَقَدْ ذُمّت العّاقِبة**

يبدو أن ابن حمديس كان شديد التعلق بالحياة، فطالما شعر بالحسرة والألم على أيام الشباب، لذا فهو يرى أن ظهور الشيب إيذان بأفول شمس العمر، وحافز على هجر المعاصي والتزود للآخرة والأوبة إلى الله طلباً للعفو والمغفرة.

وقد اعتمد الشاعر في صياغته للأبيات الشعرية على مجموعة من التراكيب والمفردات التي ساعدت على إبراز فكرته وبلورتها، فصَدّر البيت الأول بالفعل المبني للمجهول ليغيب الفاعل، حاثا اللاهي على أخذ الموعظة من مجيء الشيب، وجاء باسم الفاعل (الذاهبة) ليؤكد على رحيل شبابه.

وقد شحن الشاعر الصياغة بمجموعة من الأساليب الإنشائية المتنوعة التي حملت دلالات مؤثرة في نفس المتلقي. فتحرك المعنى لتوجيه اللوم والعتاب للغافل بأسلوب استفهام تقريري (أما سلبت منك برد الشباب)، حيث جاء بالفعل (سلب) ليوحي بالقوة والعنف في أخذ مرحلة الشباب، ليضع الغافل أمام تحدٍ عن طريق الاستفهام المفرغ من دلالته ليحمل معنى النفي بحيث لا يستطيع أي إنسان مهما بلغت سلطته وقوته أن يسترد الشباب من الدنيا، ثم يأتي بالنداء، والتقابل بين شطري البيت الثالث تنبيهاً للغافل بحقيقة ارتكابه للذنوب وعدم توبته لله. ويمتد المعنى بتوجيه الشاعر النصيحة لهذا الغافل بأسلوب الأمر (أذب) الذي يحمل دلالة التفاني وبذل قصارى الجهد في التوبة، وقد كان لاستخدام حرف الجر (منك) الذي يفيد الظرفية المكانية أثره في تحديد البعد المكاني لهذه التوبة بحيث تكون توبة خاصة وصادقة من

[1] ديوان ابن حمديس، ص40-41.

القلب قبل أن تسكب الدموع من العين، ويعلل الشاعر سبب هذا البكاء من خلال تقديمه لشبه الجملة (على كل ذنب مضى) الذي أفاد تخصيص وإظهار أهمية الذنوب السابقة في تحديد مصير الإنسان، وقد كان لتحديد الشاعر للبعد الزماني لارتكاب هذه الذنوب (في الصبا) أثره في الدلالة على أن مرحلة الصبا حافلة بالخطايا والزلات، والاستهانة بأمور الدين والاغترار بقوة الشباب حتى أنه عبّر عنها بقوله (وأتعب إثباته كاتبه) والذي يدل على كثرة الذنوب لدرجة أنها أنهكت من يقوم بتسجيلها من الملائكة.

ويختتم الشاعر مقطوعته الشعرية بالفعل (عسى) ليدل على الاستعطاف والرجاء من الله بالعفو والمغفرة، وإن لم ينل هذا العفو فسوف تكون نهايته مذمومة والعياذ بالله .

إذن فقد عبّر ابن حمديس عن مشاعره وهواجسه في حوار داخلي مع نفسه نشعر من خلاله بإحساس الشاعر الصادق المرهف الممزوج بالأسى والحسرة على ما فاته من تقصير بحق ربه.

وانطلاقاً من الرؤية الدينية السابقة يرى الألبيري أن تقدم السن يجب أن يدفع بالإنسان إلى الزهد، فيقول[1]:

مَنْ جَاوزَ السّتينَ لم يَجْمُلْ بهِ شُغْلٌ بِجُمْلٍ والرَّبابِ وغادِرِ
بَــلْ شُغْلُهُ في زادِهِ لِمَعــادِهِ فالزَّادُ آكَدُ شُغْلِ كُلِّ مُسافِــرِ

يعرض الألبيري لفكرته التي تطرق إليها مراراً وهي (تقدم العمر) فبدأ مسلكه التعبيري بأسلوب الشرط وأداته (من) التي تفيد التعميم، وجاء بجواب الشرط متمثلا بأسلوب النفي (لم يجمل به) ليؤكد على وقار من بلغ الستين من عمره، فلا يليق به أبداً الانكباب على الملذات والملهيات، ويعدل الشاعر مسلكه بأسلوب العطف (بل) ليفيد الإضراب. فالإنسان العاقل ينبغي أن يكون شغله في توفير الزاد ليوم الميعاد، وجاء بحرف الجر "في" ليحدد البعد المكاني لهذا الشغل، ويعلل في الشطر الثاني وجوب الزاد لكل مسافر، حيث أعطى طابع العموم في قوله(كل مسافر) وقد حملت أيضاً معنى التأكيد على حقيقة سفر كل إنسان من هذه الدنيا، لذا فمن دواعي الحكمة والتعقل أن يشغل المرء بزاد التقوى والأعمال الصالحة ليوم المعاد.

كذلك فهو يذكر الشيب متعظاً به وواعظاً غيره فيه، حتى إنه أنذر نفسه بالموت عندما رأى الشيب يخط رأسه، فقال[2]:

بَصُــرْتُ بِشَيْبَــةٍ وخَطَــتْ نَصْــلِي فَقُلتُ لهُ تــأهَّــبْ للــرحِــيــلِ
ولا يهُـــنِ القَليـــلُ عليكَ مِنْهــا فَمَا في الشّيْبِ ويْحَكَ من قَليــلِ

---
1 ديوان الألبيري، ص75.
2 السابق، ص88.

يستخدم الشاعر أسلوب الحوار في بناء الحدث ليعطيه بعداً دراميأ يرسخ في ذهن القارئ حيث ينذر الألبيري نفسه بالموت بمجرد أن يرى الشيب قد بدا يرسم معالمه أعلى رأسه ، فيناجي نفسه بأسلوب الأمر الذي يحمل دلالة النصح والحث لها على أن تستعد للرحيل المفاجئ، وهذا التأهب لا يكون إلا بصالح الأعمال والإقلاع عن المعاصي والإنابة إلى الله .
ويعطي الشاعر في البيت الثاني تعليلا للفعل الطلبي السابق (تأهب) ممثلا بأسلوب النهي (ولايهن القليل عليك منها) الذي يشحن الصياغة بجو من التوتر الدلالي يقوم على التحذير من الاستهانة بالشيب حتى القليل منه، وجاء بأسلوب النفي (فما في الشيب) توكيداً لفكرته، وليزيد الشاعر من تكثيف الدلالة وتوترها يستخدم اسم فعل الأمر المملوء بدلالة التعجب والتوجع وذلك حتى يبين خطورة مرحلة الشيب، بالإضافة إلى استخدامه حرف الجر (من) الزائدة التي أعطت توكيداً للمعنى الذي يحذر من الاستهانة بظهور الشيب.

وإيماناً منه بضرورة أخذ العبر من الكبر والكف عن المعاصي فهو يلوم نفسه التي آن لها أن تتعظ بعد ظهور الشيب في القذال فقال[1]:

شَابَ القَذَالُ فآنَ لي أن أرعَوي ... لو كنتُ مُتّعِظاً بِشَيْبِ قَـذَالِ
ولو أننّي مُسْتَبصِرًا إذْ حَلَّ بِي ... لَعَلِمتُ أن حُلولَـهُ تَرْحَـالِي
فَنَظَرتُ في زادٍ لـدَارِ إقـامتي ... وسألتُ ربي أن يَحُلَّ عِقَـالِي

يواصل الألبيري حث نفسه وتوجيهها للتوبة لأخذ العبر، فيبدأ البيت الأول بصيغة فعلية تقوم على ربط النتيجة بالسبب فظهور الشيب من المفترض أن يؤدي إلى التوبة لذلك استخدم (الفاء) العاطفة لتفيد السرعة في تحقيق التوبة وقدم شبه الجملة (لي) لتخصيصه بالتوبة ولكنه يستدرك قوله قائلا (لو كنت متعظا) فجاء بدال (لو) التي تحمل معنى الشرط والتمني، فهو يتمنى لو كان متعظاً فيرعوى، ولكن هذا لم يحدث بدلالة استخدام الحرف (لو) الذي يدل على امتناع الامتناع . ويواصل صياغته بعطف أسلوب الشرط مكرراً استخدام الحرف (لو) الذي أفاد امتناع وقوع جوابه لامتناع وقوع الحدث، فلو كان على بصيرة واستبصار عند ما حلّ به الشيب لعلم أن ذلك بداية لترحاله وأكد هذه الحقيقة بلام التوكيد الواقعة في جواب الشرط وبالفعل اليقيني (علمت).

ويخلص الشاعر إلى التأمل والتدبر في هذه الحقيقة ويدفعه ذلك إلى التفكير في (زاد لدار إقامتي) أي العمل الصالح اللازم التزود به يوم القيامة، ولم يكتفِ بالتزود بهذا الزاد فهو لا ينفع شيئاً بدون رحمة الله، لذلك فهو يتوجه إلى الله متوسلاً إياه ليحرره من قيود السيئات والخطايا. وهكذا نجد أن ذات الشاعر المتكلمة كان لها بروزٌ قويٌ في الأبيات من

[1] السابق، ص39.

خلال تكرار الضمير العائد على المتكلم في (لى – أرعوى – كنتُ – أنني – ربي – لعلمتُ – ترحالي – نظرتُ – إقامتي – سألتُ – ربي – عقالي) لتصبح ذات الشاعر هي صاحبة الموقف في تسيير الحدث.

أما الفقيه الزاهد ابن حزم الذي يطمح دائماً للحقيقة والمعرفة فيقول[1]:

ولمـا رأيتُ الشيبَ حـلَّ مفارقي	**نذيراً بترحال الشبابِ المفارق**
رجعتُ إلى نفسي فقلتُ لها انظري	**إلى ما أتى ،هذا ابتداءُ الحقائق**

يرى الفقيه ابن حزم أن قدوم الشيب هو البداية الصحيحة للحقيقة، لهذا فقد جاءت أبياته الشعرية على شكل دفقات شعورية مكثفة تتمحور دلالتها حول بؤرة دلالية واحدة هي(ظهور الشيب سبيل التوبة)، فنجده قد استخدم الألفاظ والتراكيب التي تعبر عن هذه الدلالة، حيث عقد في البيت الأول ارتباطاً زمنياً بين رؤية الشيب في رأسه وبين رجوعه وتوبته إلى الله من خلال أسلوب الشرط بأداته (لما) التي تفيد الظرفية، وجاء بكلمة (ترحال) التي تدل على التدرج في رحيل مرحلة الشباب، لذا فقد حاول الشاعر أن يلفت القارئ ويدفعه للتفكير من خلال الجناس الناقص في (مفرقي – المفارق) . ويستكمل الشاعر صياغته بنتيجة جواب الشرط السابق المتمثلة بقوله (رجعت إلى نفسي) وفي ذلك إيماء برغبة الشاعر في التوبة والكف عن الذنوب، وقد برز ذلك من خلال استخدام ضمير المتكلم ليبين أن التوبة صادقة ونابعة من ذاته... وهكذا استطاع ابن حزم من خلال مناجاة داخلية تفيض بصدق الشعور أن يعبر عن الحسرة والندم على ما فاته.

من هنا نجد بروز معاني الشيب في شعر زهاد الأندلس في هذه الفترة، فقد عبروا تعبيراً صادقاً عن تجاربهم، حيث إنهم حاولوا إضفاء نوع من الحكمة والتأمل في صوره، خاصة أنهم انطلقوا في تناولهم لظاهرة الشيب من مفهوم ديني، إذ جعلوا الحديث عنه دعوة للآخرين إلى التوبة والندم وهجر الدنيا والإقبال على كل عمل من شأنه زيادة الحسنات والتقرب إلى الله. وبذلك جعل الشعراء من الشيب حافزاً قوياً للزهد في الحياة وفرصة لإعادة الحساب مع النفس وتقويم السلوك والعمل، خاصةً أن ظهوره نذيرٌ بدنو الأجل، لذلك فالمنطق يملى على الإنسان العاقل في هذه المرحلة أخذ العبر والعظة، ورد النفس عن غيّها، وتصحيح مسار حياتها، مما يترك آثارًا إيجابية على سلوك الإنسان وتَصيّره سلوكاً متزناً بعيداً عن الانحراف.

[1] نفح الطيب، ج3، ص67.

ثانياً - ذم الغنى وتمجيد الكفاف:

إن مسألة الفقر والغنى نشأت منذ عهد الإنسان بالاجتماع البشري، وستبقى مادام هناك مجتمعات بشرية، لذا كان لابد من أن تكون هذه المسألة محط أقوال الأنبياء والفلاسفة والأدباء والشعراء وكبار المفكرين . فالإسلام يخاطب الغني والفقير بالرضا والقناعة بما قسمه الله لـــه من رزق، ولأن كل شيء في هذه الدنيا إلى زوال، أفاض شعراء الزهد بالدعوة إلى إنفاقه في الأوجه المحمودة وعدم التكالب على اكتنازه، واحتوائه، لأن جامع المال لا يغني عنـــه مالـــه شيئاً بل يكون وبالاً عليه، وفي هذا يقول الشاعر الأموي سابق البربري[1]:

فحتى متى تلهو بمنزل باطـــلٍ　　　كأنك منه ثابت الأصل قاطن
وتجمع ما لا تأكل الدهر دائباً　　　كأنك في الدنيا لغيرك خـــازن

كذلك الحال عند أبي الأسود الدؤلي الذي يرى أن جامع المال لا ينفعه ماله، لأنه سيتركه حتماً للورثة في الدنيا، ويحاسب عليه في الآخرة، لذا فقد فضل جامع العلم على جامع المـــال؛ لأن جامع المال يخشى على ماله التلف والسلب، أما جامع العلم فلا يخشى تلفاً أو سلباً، وفي هـــذا يقول[2]:

قد يجمع المرء مالاً ثم يُحرمه　　　عما قليل فيلقى الذل والخربا
وجامع العلـــم مضبوط به أبداً　　　ولا يحاذر منه الفوت والسلبا

ويحمل أبو العتاهية نفس الفكرة فيدعو إلى ذم المال ونبذه، لأن الإنسان لا يبقى معه إلا ما ينفقه في سبل الخير كما جاء في قوله[3]:

إذا المرْءُ لم يُعتِقْ من المالِ رِقَّهُ　　　تَمَلَّكَهُ المـــالُ الـــذي هـــو مَالِكُهْ
ألا إنَّما مَـــالِي الذِي أنا مُنْفِـــقٌ　　　وليسَ ليَ المالُ الذي أنا تَارِكُـــه

أما الشافعي فقد ارتأى القناعة منهجاً لحياته، لأنها أساس الغنى الحقيقي الذي يحفظ للإنسان كرامته، ويقيه من الذل والهوان، وفي هذا يقول[4]:

بلـــوت بني الدنيـــا فلم أرَ فيهم　　　سوى من غدا والبخل ملء إهابه
فجردت من غمد القناعة صارماً　　　قطعـــت رجـــائي منهم بـــذبابـــه
فـــلا ذا يراني واقفاً في طـــريقه　　　ولا ذا يراني قـــاعـــداً عنـــد بابه
غنيٌّ بـــلا مـــالٍ عن الناس كلهم　　　وليس الغنيُّ إلا عن الشيء لا به

---

[1] شعر سابق البربري، تح: بدر أحمد ضيف، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 4 200، ص132.
[2] ديوان أبي الأسود الدؤلي، تح: محمد حسن آل ياسين، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1974، ص150.
[3] ديوان أبي العتاهية، ص191.
[4] ديوان الإمام الشافعي، تح: مجاهد مصطفى بهجت، د.ط، دار القلم، دمشق، 1999، ص114.

وإذا تأملنا شعر الزهد الأندلسي نجد الكثير من الشعراء الزهاد يدعون في شعرهم إلى الالتزام بالقناعة والبعد عن الغنى الفاحش، ودعوتهم هذه لا تعني كما كان يقال إيثار حياة الخمول والقعود عن طلب الرزق والانصراف عن التطلع إلى حياة أفضل، ولكنها تعني غنى النفس ورضاها بما قسم الله لها من الرزق وهذا يتفق مع روح الإسلام وتعاليمه ومبادئه، وبعد مطالعتنا لشعر الزهد الأندلسي وجدنا أن أشعارهم في هذا المجال تدور حول :

1. الزهد في متاع الدنيا
2. القناعة بعيش الكفاف وبما قسمه الله.
3. ذم الزهو والتعالي بالمال والثراء.
4. المال وسيلة لا غاية للإنسان المؤمن.
5. التعفف عن الغنى لأنه صائرُ حتماً إلى الزوال.

وقد اتجه الشعراء إلى الدعوة إلى الزهد في متاع الدنيا كرد فعلٍ على مظاهر الانغماس في تشييد القصور وهدر الأموال على الأطعمة والألبسة الفاخرة، ومن الذين بالغوا في الدعوة إلى الزهد في متاع الدنيا والقناعة بكل ما هو يسير، متخذاً من نفسه مثالاً لذلك الزاهد أبي إسحاق الألبيري الذي يردُّ وهو على فراش الموت على من لامه على ضيق بيته ورداءته أثناء زيارته له قائلاً[1]:

قالُوا ألا تَسْتَجِدُّ بَيْتاً ... تَعْجَبُ من حُسنِهِ البُيوتْ
فَقُلْتُ ما ذلِكُمْ صَوابٌ ... حَفشٌ كثيرٌ لِمَن يموتْ
لولا شِتاءٌ ولَفْحُ قَيْظٍ ... وخوفُ لِصٍّ وحِفْظُ قُوتْ
ونِسْوةٌ يبتَغْينَ سِتْرا ... بنَيْتُ بُنْيَانَ عَنْكَبُوتْ
وأيُّ معنىً لِحُسْنِ مَغْنىً ... لَيْسَ لأربابِهِ ثُبُوتْ

يوظف الشاعر أسلوب الحوار في بناء الحدث ليعطيه بعداً دراميا يكشف عن حالة الصراع التي يعيشها الإنسان مع نفسه أو مع الآخرين أمام المغريات الدنيوية، ويتجسد ذلك في عدم تردد الشاعر في الرد على من لامه على ضيق بيته، بل رد رداً مفعماً بالحكمة والعقلانية ردّ مَنْ سبر أغوار الحياة وأدرك حقيقتها، وعرف أن السلامة فيها ترك ما فيها، مستخدماً أسلوب النفي (ما ذلكم صواب) للتوكيد على فكرته، واسم الإشارة (ذلكم) المخصص للبعيد ليدل على بعد هذا التفكير عن ذهنه وعدم استحسانه له.

ويعلل الشاعر هذا الرفض بأسلوب الاستفهام (حفش كثير لمن يموت) المحذوفة أداته ليخرج عن معناه الأصلي ويفيد دلالة الإنكار والتعجب، فلا يصح من وجهة نظره أن يكون

[1] ديوان الألبيري، ص60.

ذلك المتاع لمن هو في طريق الزوال والفناء.

وإمعاناً في إظهار زهد الشاعر في متاع الدنيا يعطينا في البيت الرابع والخامس تبريراً لوجود هذا البيت البسيط، بأسلوب أحسن فيه التقسيم مستخدما (لولا) الشرطية "والتي يسمونها لولا الامتناعية، وهي تدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى من الزمان، وتفيد امتناع وقوع جواب الشرط لامتناع وقوع الشرط"[1]، واستخدم بعدها حرف العطف "الواو" ليدل على الجمع بين هذه المعطوفات لتتضافر معاً في منع الشاعر من تحقيق جواب الشرط (بنيت بنيان العنكبوت). وبعد أن يذكر الشاعر الأسباب التي دفعته لبناء هذا البيت، يتساءل بأسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته والمملوء بدلالة النفي والتعجب، فلا يجد أي معنى لأي منزل حسن وجميل ليس له خلود أو بقاء.

فالشاعر حريص على الحياة الكريمة رغم زهده ورضائه بالقليل، والدليل على ذلك أنه يريد بيتاً يحميه من البرد والحر واللصوص، ويحرص على وجود القوت اللازم، وستر النساء. فهو بذلك يطبق الزهد الذي ارتضاه الدين الإسلامي، أي الحياة الكريمة بدون الغنى الفاحش والإفراط في البناء والإعمار الزائل.

واستكمالا للفكرة السابقة، يواصل الألبيري دعوته إلى القناعة بعيش الكفاف فيقول[2]:

فَخُذِ الكَفافَ ولا تَكُـنْ ذا فَضْلَةٍ	**فالفَضْلُ تُسأَلُ عنه أيَّ سؤالِ**
ودَعِ المَطـارفَ والمَطيَّ لأهْلِهَا	**واقنَعْ بأطْمـارٍ ولُبْسِ نِعـالِ**
فَهُمُ وأنْتَ وفَقْـرُنَا وغِنـاهُـم	**لا يَستَقِـرُّ ولا يـَدُومُ بِحَـالِ**

يستهل الشاعر أبياته بظاهرة أسلوبية أثيرة لديه وهي الإكثار من استخدام أساليب الطلب الإنشائي والتي لا مناص من توظيفها في هذا المجال من أجل توصيل فكرة الشاعر للقارئ، فجاءت الصياغة مشتملة على أربعة أساليب طلبية يصل بينها حرف العطف (الواو) الذي يدل على ضرورة الجمع بين هذه الأفعال للنجاة من العذاب. ونلاحظ أن الشاعر قد حرص على التعقيب على كل طلب يطلبه، فجاء بعجز البيت الأول كتعليل لطلبه في صدر البيت، وجاء البيت الثالث كتعليل أيضا للأمر المكرر في البيت الثاني. وقد كرّر العطف في البيت الأخير بحرف (الواو)ليعطي طابع العموم والشمول لزوال كل ما هو موجود، وأكد ذلك بتكرار أسلوب النفي.

أما ابن حزم فقد كان مثلاً رائعاً للعالم الثابت على مبدئه، فلم تستطع الأندلس بملوكها أن تزعزع ثقته بنفسه، وبقي أبياً متساميا على الضير المادي والمعنوي الذي نجم عن ملاحقة

---

[1] أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ص226.
[2] ديوان الألبيري، ص40-41.

حكام الأندلس وفقهائها إياه، فتزين بالقناعة والعفاف، وقد عبّر عن ذلك فقال في ذلك[1]:

جعلتُ اليأس لي حصناً ودرعاً فــلم ألبس ثيــاب المستضــام

وأكثر من جميع الناس عندي يسير صـــانني دون الأنـــام

إذا ما صح لي ديني وعرضي فلست لما تـــولى ذا اهتمــام

قد تتولد القناعة لدى الإنسان نتيجة للظروف التي ألمت به، فلا تكون اختياراً طوعيــاً بقدر ما هي استجابة حتمية لظرفٍ ما، وهذا ما نستشفه من قول ابن حزم الذي تبدو فيه نبــرة الحزن و الحسرة المفعمة بالكبرياء والعزة .

فقد برزت في الأبيات السابقة الذات المتكلمة بروزاً قوياً عبر ضمائر المتكلم المتصلة والمستترة في قوله (جعلتُ – لي – ألبس – عندي – صانني – ديني – عرضــي – فلــستُ) حيث لجأ إليها كوسيلة تعبيرية عبّر بها عن رؤيته للقناعة وعيش الكفاف.

وقد لجأ الشاعر إلى الترادف في صدر البيت الأول بين (حــصناً – درعــاً) ليعطــي المعنى مزيداً من الحضور في ذهن المتلقي، وجاء بعجز البيت الأول كنتيجة لمــا جــاء فــي الصدر، فنتيجة اتخاذه القناعة حصناً لم يتعرض للذل أو الهوان، ويستمر الشاعر فــي شــرح مبادئه في الحياة التي يؤمن بها ويدافع عنها، فيقيم في البيت الثالث علاقة شرطية تربط ربطــاً وثيقاً بين دينه وعرضه، وبين عدم مبالاته واهتمامه بما ذهب ولــم يظفــر بــه، ولأن دينــه وعرضه هما رأس ماله في الحياة، فهو يتحصن بالقناعة ويكتفي بمــا يــصونه دون الأنــام، ويجعل غايته أن يسلم دينه وعرضه فما دون ذلك عليه السلام.

تختلف وجهات النظر في تحديد معنى الغنى فالبعض يرى أن الغنى هو تكديس الأمــوال وادخارها، في حين يرى آخرون أن الغنى هو القناعة وعفة النفس والرضا بالمقــسوم، وقــد عمد شعراء الزهد الأندلسيون إلى الدعوة إلى هذا المبدأ من أجل تكريس مفهوم القناعة فكراً وسلوكاً لدى القارئ . وهذا ما نجده في قول ابن زيدون[2]:

إن الغني لهو القناعةُ لا الذي يشتفُّ نطفةَ ماء وجه القانعِ

كما أسلفنا يختلف الناس في تحديد نظرتهم للغنى ومفهومهم له، فابن زيدون مــن أولئــك الذين زهدوا مؤخراً في الدنيا، حيث أوصلته تجربته في الحياة إلى أن الغنى والاكتفاء واليسار في الدنيا هو شعور الإنسان بالقناعة ورضاه بما قُسِم له.

وانطلاقاً من خبرة الشاعر في الحياة وقناعته بهذا المبدأ يلجأ إلى تأكيد صياغته بثلاثة مؤكدات إن، واللام المزحلقة، والضمير المنفصل. إضافةً إلى أسلوب النفي (لا الــذي يشتف

---

[1] طوق الحمامة في الألفة والألاف، أبو محمد علي بن حزم الأندلسي، تح: حسن كامل الصيرفي، د.ط، مطبعة حجازي بالقاهرة، 1950، ص197.

[2] ديوان ابن زيدون، أحمد عبد الله بن أحمد غالب، تح : حنا الفاخوري، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1990، ص64.

نطفة ماء وجه القانع) وذلك للتنفير من السؤال والتذلل، فهو يرى أن من كان همه الغنى والخوض في سبله قد أراق ماء وجهه وتنكب لمبدئه الأخلاقي العفيف.

وفي المعنى نفسه يدعو السُمَيْسِر إلى عيش الكفاف وذم الحرص على المال والجاه فيقول[1]:

دَعْ عنك جاهاً ومالاً لا عيشَ إلا الكفافُ

قوتٌ حلالٌ وأمنٌ من الرّدى وعفافُ

وكل ما هو فضلٌ فإنه إسرافُ

يدعو السميسر في إطار فلسفته الزهدية الإنسان إلى القناعة وعيش الكفاف ونبذ الحرص على المال والجاه. وقد جاءت عاطفة الشاعر قوية وصادقة جسدها أسلوبه وعباراته الموجزة الدقيقة الواضحة فاستهل صياغته بأسلوب الأمر الذي يحمل معنى النصح والإرشاد، كذلك اختار المفردات والتراكيب التي عبرت عن صدق عاطفته، فجاء بالفعل (دع) الذي يدل على الترك النهائي للشيء، ولجأ الشاعر لتنكير كلمتي (جاهاً ومالاً) للتحقير والتقليل من شأنهما على الأقل من وجهة نظره، لذلك فهو يؤكد أن العيش الكريم هو الكفاف من خلال أسلوب القصر (لا عيش إلا الكفاف).

وتتضح رؤية الشاعر الداعية إلى القناعة وذم الحرص على المال والجاه من خلال تحديد غايته من الحياة الدنيا في ثلاث حاجات أساسية وهي (قوت حلال - وأمن من الردى – عفاف) وقد استطاع الشاعر ترتيب هذه الحاجات بحسب الأولويات فبدأ بالأهم، فأول ما يحتاج الإنسان إلى قوت يضمن له البقاء، وليبين الشاعر مدى حرصه على رضا الله أوجب أن يكون هذا القوت حلالاً، ثم تدرج الشاعر من الأهم إلى المهم ليحدد حاجته إلى الأمن والسلامة من الهلاك والأمراض، ثم يصل إلى حاجة العفاف والذي يعني الامتناع والكف عما لا يحلّ ولا يجمل، فهذه الأشياء الثلاثة هي أقصى ما يتمناه الشاعر، ثم ينتقل في صياغته إلى البيت الثالث بادئاً إياه بكلمة (كل) ليعطي طابع العموم والشمول لكل ما هو زيادة عن هذه الأشياء الثلاثة حيث اعتبر كل ما زاد عنها إسرافاً وإفراطاً لا داعي له.

فالشاعر يلخص لنا أساس السعادة في الحياة وجوهر ما فيها في هذه الأشياء الثلاثة، ولعله متأثر في ذلك بقول -الرسول عليه السلام-: "من أصبح آمناً في سربه معافى في بدنه عنده قوت يومه فكأنما حيزت له الدنيا"[2].

وقد اتجه الزهاد إلى ذم الزهو والتعالي بالمال والثراء حباً في القناعة وعيش الكفاف. فهذا الفقيه المشهور (أبو محمد الحجاري) المعروف بابن الرويلي يخاطب المتعالي بغناه قائلاً[3]:

---

[1] الذخيرة، ق1، م2، ص891.
[2] سنن الترمذي، حديث رقم: 2616، ص362.
[3] الصلة، ج2، ص472.

يا مُعجباً بعــلائهِ وغنائـــهِ	**ومطولاً في الدَّهرِ حبلِ رجائه**
كم ضاحكٍ أكفانه منشورةٌ	**ومؤملٍ والموتُ مــن تلقائـــه**

يخاطب الشاعر المتعالي بماله وثرائه، ويدعوه إلى إعادة النظر في تكبـره، فيستهل أبياته بأداة النداء المستخدمة للبعيد إشارة منه لغفلة هذا المتعالي وشرود ذهنه، فهو يحتاج إلى تنبيه من هذه السكرة والغفلة، لهذا يلجأ الشاعر إلى تكرار المشتقات في البيتين أكثر من مـرة (معجباً – مطولاً – ضاحك – مؤملاً) ليدلل على ثبات الصفة لهذا المتعالي، ويكشف الشاعر لنا في البيت الثاني عن حقيقة غائبة عن ذهن المعجب باستخدامه المنبه الأسلوبي (كـم) التـي تفيد الكثرة، فهي تبين كثرة أولئك الذين يضحكون ويلهون بغناهم وثراهم، ولو أن أحدهم علـم الحقيقة وثقب عقله جدار الغيب ما ضحك ولا ابتسم؛ لأن سطوة الموت تنتظره، فكثيـراً مـن الذين بنو أبراجاً من الأحلام والآمال باغتهم الموت وحال دون تحقيق ذلك.

أما السميسر الذي عاش حياة الترف واللهو، فوجد أن هذه حياة لا جدوى منهـا لـذلك يتجه إلى منهج مخالف في الحياة يدعو فيه إلى الوسطية والاعتدال والقناعة في طلـب المـال والحرص فيه فيقول[1]:

المــــال ذلٌّ و ذلٌّ	**ألا يُرى لك مــــالُ**
فاحرص كأنك باقٍ	**فما لـذى الفقر حالُ**
واقنـــع فإنك فـــانٍ	**غــدا وكلٌّ محــــالُ**

يدعو الشاعر إلى القناعة في طلب المال كما يدعو إلى الحرص فيه، ويبدو كأن الأمر متناقض، لكنه يشرح وجهة نظره في أبياته بأسلوب تقريري موضحاً فكرته من خلال التكرار، وذلك لأن " بنية التكرار لها دور كبير بما تحققه من تناسب بين الوحـدات اللغويـة، وما يترتب على ذلك من توافق إيقاعي أو دلالة في الجملة أو العبارة "[2] وهذا مـا قـام بـه الشاعر بتكراره للفظة (المال – ذل) في البيت الأول ليدل من خلال هذا التكرار علـى الـذل الذي يخلفه المال في حالة العدمية وفي حالة الوجود، فعدمه يورث الإنسان الذل؛ لأنه يـدفعه إلى التذلل للغير واستجداء الآخرين كما أن وجوده ذل؛ لأنه يعرض الإنسان للمهالك ويوقعـه في أدران الخطيئة.

وانطلاقاً من حرص الشاعر على توفير حياة كريمة للإنـسان يتوجـه إليـه بـالأمر (احرص كأنك باق) فيوجهه إلى توفير كل ما يلزمه طول حياته ليصونه من الفقـر والتـذلل. ولعل الشاعر كان متأثراً في منهجه وفلسفته في الحياة بقول علي بن أبـي طالـب -كـرم الله

[1] الذخيرة، ق1، م2، ص892.
[2] دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. صلاح أبو حميدة، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية، 2006، ص68.

وجهه "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا"[1]، فهو حريصٌ على مطالب الدنيا والآخرة، جادٌّ في إحداث التوازن في سلوك الإنسان دون إفراط أو مبالغة في أحد الجانبين، وتحقيق الانسجام بين مطالب الجسد والروح بما يضمن له القبول من الله عز وجل.

يُجمع العقل والمنطق على أن نعمة المال ما هي إلا وسيلة لإسعاد الإنسان ومعين له في تدبير شئون حياته في حدود تعاليم الدين الإسلامي، وغاية الإنسان المؤمن أرفع وأسمى من ذلك. لهذا فابن حمديس يرى أن المال ليس كل شيء بالنسبة للإنسان فيقول[2]:

وما المالُ إلا كالجناحِ لناهضٍ وقد يَعْتَرِيه عن حوائجِه القصُّ
وكم فاضلٍ ملبوسُهُ دونَ قَدرِهِ وعَا الجوهرِ الأجسامُ لا الدر والفصُّ

يحدد الشاعر موقفه من المال، إذ يراه وسيلة لا غاية، فيستهل كلامه بأسلوب القصر المؤكد لفكرته، ولمزيد من توضيح الفكرة يلجأ إلى التشبيه، فهو يرى أن المال مطية ووسيلة لمن أراد الحياة قد يصيبها العوز والفاقة أحياناً، لذلك جاء بأسلوب الشك (قد يعتريه) إشارة إلى عثرات الزمان؛ لأن الحياة مزيج من البؤس والنعيم، ويمضي الشاعر في توضيح فكرته ويدلل على صحتها وواقعيتها باستخدام (كم) الخبرية التي تدل على كثرة الفضلاء الذين لا يدل مظهرهم البسيط المتواضع على جوهرهم الأصيل.
فالإنسان بجوهره لا بمظهره، والجوهر الأكثر ديمومة وبقاء ونفعاً لصاحبه، أما كثرة المال واكتنازه فلا بقاء ولا دوام له طالما أن جوهر صاحبه ينم عن السوء والفساد.

واستكمالاً للفكرة ذاتها فإن ابن حمديس لا يرى العلياء في جمع المال وإنما في تركه فيقول[3]:

وزاهدٍ في المالِ لا ينثني في قممِ العلياءِ عن حِرْصِهِ
ليستْ ترى عيناهُ شِبْهاً له مُبَرَّأً في الفَضْلِ من نَقصِهِ
كأنّمَا العالمُ مرآتُهُ فما يُرى فيها سِوَى شَخْصِهِ

يمدح الشاعر الزاهد في المال الحريص على قمم العلياء، فنجده يدعو إلى الزهد في المال ولكن في المقابل يدعو إلى التوجه في طلب العلا، فهو يؤكد على مضمون الزهد الحقيقي أي الزهد في الفاني والحرص على الباقي النافع.
وقد لجأ الشاعر إلى المفردات والتراكيب التي تخدم غرضه، فشبه العلا بجبال لها قمم

---
[1] أصول الزهد والتصوف، د.حسن عباس نصر الله، المجلة الثقافية، ع24، دمشق، 1989، ص173.
[2] ديوان ابن حمديس، ص290.
[3] السابق، ص290.

يحرص على بلوغها وهذا يوحي بصعوبة تحقيق العلا، وأكد في البيت الثـاني علـى فكرتـه بأسلوب النفي، فذكر العينين لأنهما مرآة العزم والإصرار والتحدي لما بداخلـه، وعبّـر عـن كمال فضله وبراءته من النقص والشوائب بعجز البيت الثاني، ويعطـي فـي البيـت الثالـث صورةً للزاهد أكثر وضوحاً وقرباً لذهن المتلقي باستخدام أسلوب التشبيه المتـضمن لأسـلوب القصر الذي يحمل معنى التوكيد.

أما الشاعر ابن شرف القيرواني فيبالغ في ذمه للمال وزجره لمن يلهثون وراء جمعه لدرجة أنه يرى في حروف الدرهم والدينار ما ينذر بالعاقبة ويؤدي إلى الهلاك فيقول[1]:

ألا رُبَّ شيءٍ فيه من أحرف اسمه   نواهٍ لنا عنه وزجرٌ وإنذارُ

فتّنـا بـدينـار وهمنـا بـدرهمٍ   وآخِـرُ ذا همٌّ وآخِرُ ذا نارُ

يرى الشاعر في ملهيات البشر وخادعاتهم ما ينذر بالعاقبة التي لا تحمـد ولا يـسعى إليها عاقل، وهما الدينار والدرهم، ولو تأملنا الكلمتين لوجدنا الدينار ينتهي بـ (نار) والـدرهم ينتهي بـ (هم) فالنار والهم آخر علاقتنا بالدينار والدرهم، فَلِمَ الاعتزاز بهما والتفريط بما هـو باقٍ وخالد من أجلها. فالشاعر هنا يستحضر فكرة (الهم- النار) في ذهن المتلقي لينفـره مـن حب المال ويدفعه إلى احتقار الدرهم والدينار؛ نظراً للعواقب الوخيمة التي تنتج مـن انـدفاع الإنسان نحوهما وحرصه الشديد عليهما.

وانطلاقاً من أهمية القناعة وأثرها في توجيه السلوك الأخلاقي للإنسان أكثـر الزهـاد من الشعراء والفقهاء وغيرهم من الدعوة إلى التعفف عن الغنى لأنه صائرٌ حتماً إلـى زوال. فنجد أن السنين الطويلة التي عاشها ابن خفاجة قد قادته إلى هذه الحقيقة وجعلته يدعو في شعره إلى نبذ المال والتعفف عنه فقال[2]:

ألا قانعٌ من مُلكِ كِسرَى بِكِسْرَةٍ   فما الوُجْدُ إلا الخُلدُ لا ما حَبَا كِسرَى

فما بالُنَا، والمَالُ عرضةُ حادثٍ   تركنا مطايَا الريحِ في إثرِهِ حَسْـرَى

وما الغَيُّ إلا أن يُعَبّدنا الهَـوى   ولم نَـدْرِ جَهْلاً أننّا مَعْشَرُ أسـرى

إن خبرة الإنسان في الحياة وتقلب أحواله على مدار سنين طويلة تنتج إنساناً على قدر من الحكمة والرؤية الصائبة وهذا ما لمسناه عند الكثير من الزهاد والـشعراء وخاصـة ابـن خفاجة، التي عكست هذه الأبيات تجربته في الحياة التي ذاق حلوها ومرها، فدفعه ذلك إلى نبذ المال والرضا بالقليل. وهذا ما شعرنا به من خلال هذه المقطوعة الشعرية والتي صدّر قولـه

[1] ديوان ابن شرف، أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني، تح :حسن ذكرى حسن، د.ط، المكتبات الأزهرية، القاهرة، د.ت، ص64.
[2] ديوان ابن خفاجة، ص164.

فيها بــ (ألا) الاستفتاحية التي تستخدم للعرض أي لطلب الشيء برفق ولــين، لــتلائم دعــوة الشاعر إلى الاكتفاء من مال الدنيا وزينتها بكسرة تقيم صلب الإنسان، فهذا يكفيه ويسد حاجته، وقد وظف الجناس الناقص بين (كسرى – كسرة) ليثير ذهن القارئ ويشد انتباهه نحو الفكــرة التي هو بصددها، وينتقل الشاعر بالصياغة إلى الأسلوب الإنشائي الذي يتوافــق مــع حالــة الحزن والحسرة على ما فاته من تقصير فيبدأ البيت الثاني بأسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته الأصلية والمملوء بدلالة التعجب من حال هؤلاء اللاهثين خلف كنز المال، وقد جاء بالجملــة الاعتراضية (والمال عرضة حادث) للتوكيد فالمال تذهب به حوادث الزمن ومصائبه.

ويلجأ الشاعر إلى الأسلوب التصويري ليعبر عن مدى السرعة الذي انطلق بها النــاس لجمــع الأموال وكنزها ولكنهم ما حصّلوا من ذلك سوى الحسرة والندم لأن مسعاهم خاب.

نلاحظ أن الشاعر يكثر من أساليب القصر المؤكدة، فها هو ينتقل في البيــت الثالــث لأسلوب قصر آخر يوضح لنا فيه أن الضلال هو أن نصبح عبيداً للهوى يــتحكم فــي نهجنــا وسلوكنا، وقد جاء بالفعل (يعبّدنا) مضعفاً ليدل على المبالغة في شدة تحكم الهوى في مــصير مَنْ سَيطر عليه، أما كلمة (الهوى) فتوحي بالميل عن جادة الصواب والحياد عــن الاســتقامة، فهو يرى أن الهوى إنسانٌ جبار يتخذ الناس عبيداً له يتحكم فيهم ويوجههم، ويؤكد ذلك بالتشبيه في عجز البيت الثالث حيث جعل الشاعر من كان الهوى سيده وآمره بالأســير لهــذا الهــوى يتحكم فيه كيفما يشاء. فالشاعر يدعو إلى التحرر من ربقة الهوى وحب المال والتزين بالقناعة والعفة والكفاف.

واستجابة لنهج ابن خفاجة وما دعا إليه في الأبيات السابقة يعلن أبو إسحاق الألبيري عدم ثقته بالغنى لأنه صائرٌ حتماً إلى الفقر والزوال فيقول[1]:

فلا تثِقْ بالغِنى فاقتُهُ الفقر وصَرْفُ الزمانِ ذو دُولِ

يستهل الشاعر صياغته بأسلوب طلبي مشحون بدلالة انفعالية قوية توحي بأن الــشاعر قد أصدر هذا الحكم نتيجة لخبرته وتجربته المريرة مع هذه الحياة المتقلبة الأدوار، فهو يطلب من القارئ ألا يثق بالغنى، والفعل يثق يحمل دلالة الصدق والوفاء، ولكنه يبــرر ذلك النهي بالنتيجة الحتمية التي يصير لها هذا الغنى وهو الفقر والزوال، فقد وظف الشاعر علاقة التقابل بين لفظتي (الغنى والفقر)، ليظهر أن الفقر نتيجة طبيعية مترتبة على الغنى مع مرور الزمن وتقلبه. فالألبيري العالم بمكنون النفس البشرية استطاع أن يقلل من شأن المــال الــذي تهفــو النفوس إليه بشدة مما يجعلها في غفلة عن التفكير فيما سواه.

[1] ديوان الألبيري، ص109.

لقد جسد شعر الزهد الأندلسي مفهوم القناعة والرضا بعيش الكفاف وذم الغنى في مواطن كثيرة، فنجد قسماً كبيراً من الشعراء قد تأثروا بالنظرة الدينية التي تحذّر من الإفراط والإسراف، وما قد يصحب هذا من ذنوب يحاسب المرء عليها في الآخرة ، كذلك تدعونا أيضاً إلى حث النفس البشرية على التعفف وصدع مسألة الناس واللجوء إلى الله (تعالى) في طلب الرزق والقناعة بما قسم الله له؛ لأن هذه القناعة لا تصدر إلا عن نفس مطمئنة راضية بحكمة الله فيما قسم ورحمته فيما وهب لعباده من حظوظ .

ونجد قسماً آخراً من الشعراء كان شديد الصلة بالوضع الاقتصادي آنذاك، حيث كان له دوره الإيجابي المؤثر وبالأخص في توجهه نحو الأغنياء المسرفين وتحذيره إياهم من يوم الحساب، أما القسم الآخر من الشعراء فيبدو أن مضمون القناعة بعيش الكفاف كان منبعثاً عن ظرف معين هو في الأغلب سياسي حيث كان الفقر عندهم يخلف الغنى والحاجة تعقب المجد والسنا .

ثالثاً- التوبة والذنوب :

إن مفهوم التوبة في الإسلام ينبع من صميم إيمان الشخص وعقيدته، وهو يقترن بصفات المتقين كما تشير إليه الآية الكريمة "وسارعوا إلى مغفرة من ربكم وجنةٍ عرضها السموات والأرض أُعدّت للمتقين، ... والذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله فاستغفروا لذنوبهم، ومن يغفر الذنوب إلا الله، ولم يصروا على ما فعلوا وهم يعلمون"[(1)] فالتوبة عن ارتكاب المعاصي واقتراف الذنوب هي نتيجة طبيعية للإيمان بالموت والبعث، ويقين بأن الإنسان لا مفر له من إحدى الدارين، الخلود في جنات النعيم، أو الخلود في نار جهنم، وبالإضافة إلى العديد من الآيات القرآنية التي حثت العاصي أو المذنب إلى التوبة، فإن الرسول (عليه الصلاة والسلام) حث على التوبة والرجوع عن الذنوب لما لهذه التوبة من أهمية في قلب الموازين، وفي ذلك يقول -عليه السلام-" من تاب قبل أن تطلع الشمس من مغربها تاب الله عليه"[(2)] وقال: " لو أخطأتم حتى تبلغ خطاياكم السماء، ثم تبتم لتاب عليكم"[(3)].

والحديث عن الذنوب وما يعقبها من توبة إلى الله من الموضوعات المميزة في شعر الزهد الأندلسي، فقد وجدت التوبة طريقها إلى نفوس الشعراء والأئمة من الزهاد وغيرهم في لحظات الندم والإنابة إلى الله، إذ ليس كل من قال شعراً في التوبة شاعراً زاهداً، وإن كان

---

[1] آل عمران: 133-135.

[2] صحيح مسلم، أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تح : محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ج4، ص2076، حديث رقم: 2703 .

[3] سنن ابن ماجة، محمد بن يزيد القزويني، تح : محمد فواد عبد الباقي د.ط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ج2، حديث رقم 4248، ص1419.

شعر الزهد ينطوي على معاني التوبة والاستغفار بالضرورة.

وتطالعنا صور عديدة من صور التوبة والتبكيت واللـوم الـذاتي وتقـريع النفس حتى نتساءل: أكان ذلك بسبب اقتراف معصية حقاً؟ أم هو بسبب رهافة إحساس متأتٍ عن ورع صادق... أم هو غير ذلك .

من هنا نجد أن صور التوبة عن الذنوب قد تشكلت من مضامين أهمها: كبر السن وتراجع العمر عند بعض الشعراء، حيث يشعر الشخص بدنو الأجل فينيب إلى الله سـبحانه وتعـالى، ويتوب إليه توبة نصوحا بعد ما اجترح الكثير من الذنوب والسيئات. ومن ذلك ما نجـده فـي الشعر الذي صدر عن شعراء لهم أشعار في الغزل الماجن والخمرة، فـشاع عنـدهم التهتـك والانحراف، ولكنهم ما لبثوا أن عادوا إلى نداء الفطرة السليمة ، وأجابوا داعـي الله بالتوبـة والإنابة طمعاً في رحمته ورجاءً في عفوه، وهناك صور من شعر التوبة صدر عمـن حملـوا لواء الدعوة إلى الصلاح والرشاد والإقلاع عن الذنوب ومنهم الأئمة والفقهاء.

وقد جاءت أشعار التوبة في معظمها تدور حول محورين هما:

- ارتكاب الذنوب والمعاصي وأثرها على النفس.
- السعي للتخلص من هذه الذنوب وإعلان التوبة.

من الطبيعي أن نجد هذا أو ذاك من الشعر مرتبطاً بطبيعة الحياة الأندلـسية ذاتهـا ومـا تضمنه من صور المجتمع اللاهي وما انتشر فيه من اقتراف الذنوب والمعاصي، ممـا أجـج المعاناة بين المغريات الدنيوية والقيم الخلقية، وقد صور هذا الشاعر ابن خفاجة بقوله[1]:

طَوْراً مُنيبٌ وتارةً غزلٌ　　　أبكي الخطايا وأنْدُبُ الزَّمَنا

يعكس هذا البيت شخصية ابن خفاجة المترددة ما بين البكاء والخوف من الله، وبين وَلَهـه وتعلقه بالدنيا ومحاسنها، وقد استغل الشاعر الظواهر التعبيرية (كالتقابل والتقـسيم) اسـتغلالاً جيداً في التعبير عن فكرته وإبرازها، حيث جاء الشطر الأول من البيت مكوناً مـن جملتـين متساويتين ومتقابلتين في الدلالة (طوراً منيبٌ / وتارة غَزِلٌ) في حين جاء الشطر الثاني مكوناً من جملتين فعليتين متساويتين في الطول والقصر، وتمثلان النتيجة الحتميـة لـذلك الموقـف المتقلب، فشخصيته متأرجحة المشاعر متقلبة الأحوال يخاف ويبكي من كثرة الـذنوب، وفـي الوقت ذاته يتحسر على زخارف الدنيا ويحزن لفواتها وعدم نيلها .

[1] ديوان ابن خفاجة، ص122، قلائد العقيان، ج3، ص 763.

والأمر يختلف عند الزاهد أبي بكر بن عطية الذي يتحدث عما اقترفه من ذنوب فيقول[1]:

أيُها المطرودُ عن بابِ الرِّضــى	**كَم يــَراكَ اللهُ تلهُــو مُعْــرِضا**
كم إلى كم أنت في جهلِ الصبا	**قــد مضى عُمرُ الصِّبَا وانْقرضَا**
قُــمْ إذا الليلُ دَجَــتْ ظُــلمتُــه	**واستلّــذَّ الجَفْــنُ أن يَغْتَمِضَــا**
فَضَعِ الخَــدّ على الأرضِ ونُـــحْ	**واقْــرَعِ السِّنّ على ما قَدْ مَضَى**

سلك الشاعر في هذه المقطوعة الزهدية مسلكاً تعبيرياً اعتمد فيه على شحن الصياغة بأساليب ذات دلالة انفعالية، فبدأ قوله بأسلوب النداء المفرغ من دلالته ليحمل معنى التنبيه والتحقير، واستخدم حرف الجر (عن) الذي يفيد المجاوزة ليعبر عن بُعده ومجاوزته رضا الإله، وقد برز التكرار كمنبه أسلوبي باستخدام (كم) الخبرية ثلاث مرات، حيث لعبت دوراً مؤثراً في حركة المعنى، فكشف بها عن مدى انغماس المذنب في الذنوب وارتكاب المعاصي، وجاء بالمفردات التي تعبر عن هذا الانغماس في قوله (تلهو معرضاً) فهي توحي باللهو المحرم غير المباح، وجاء بكلمة (معرضاً) لتوضح سبب اللهو، بالإضافة إلى تخصيص هذا المذنب بضمير المخاطب (أنت). وقد حدد الشاعر البعد الزمني لهذا اللهو فجعله في مرحلة الصبا، وحتى يُظهِر أن هذه الفترة هي فترة طيش وعدم اتزان أضاف لفظة (جهل) إلى الصبا لتوحي بعدم نضج الإنسان وتيقنه من الحقيقة في هذه المرحلة .

ويعمد الشاعر إلى تنبيه المذنب من غفلته، ويلفت انتباهه بأسلوب التوكيد (قد مضى عمر الصبا) ليؤكد انتهاء فترة الطيش واللهو، ولمزيد من توكيد هذه الحقيقة جاء بالفعل الماضي (انقرضا) ليوحي بانتهاء هذه المرحلة بصورة لا رجعة فيها، وبعد التنبيه يتجه الشاعر لتعديل الصياغة لصالح فكرته من خلال الفعل الطلبي المتبوع بأسلوب الشرط، والذي يظهر فيه مدى قيمة العمل الذي سوف يقوم به المذنب محدداً البعد الزمني لهذا العمل، وذلك من خلال قوله (واستلذ الجفن) أي أن طاعته لله سوف تكون على حساب راحته، لأنها في أفضل ساعات النوم والراحة للإنسان.

وتمتد حركة المعنى في البيت الرابع بجواب الطلب السابق من خلال عطف أفعال الأمر (ضع – نح – اقرع) بحرف العطف (الفاء) ليدل على حرصه على السرعة في الاستجابة للطلب ممثلاً بالفعل (قم) والتي تحمل دال الخضوع والذل والاستسلام لله شعوراً بالذنب، ثم جاء بحرف العطف الواو في (ونح – واقرع) ليدل على ضرورة الجمع بين هذه الأفعال لتحقيق التوبة والرجوع عما سبق من خطايا، فكان ترتيب الأفعال السابقة ترتيباً منطقياً متسلسلاً.

[1] السابق، ص637.

ويبكي الألبيري بكاءً حاراً لكثرة ذنوبه فيقول[1]:

**أي خطيئاتي أبكي دَمَاً		وهَي كثيرٌ كنجومِ السَّمَا**

يبدأ الألبيري صياغته بأسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته والمملوء بدلالة التحسر والحيرة من كثرة ذنوبه، والتي عبر عن كثرتها بلفظة الجمع خطيئاتي، وبأسلوب التشبيه (وهي كثير كنجوم السماء)حيث شبه الذنوب في كثرتها بالنجوم دلالة على عدم مقدرته على إحصائها.

وقد أظهر الشاعر ذاته المذنبة من خلال استخدام ضمير المتكلم في (خطيئاتي – أنا) ليظهر تعمده في ارتكاب هذه الذنوب، لذلك فهو يبكيها صادقاً بدليل استخدامه كلمة (دماً) التي تدل على الجرح الغائر الذي أورثته إياه هذه الذنوب.

ومن الشعراء من رأى أن ارتكاب هذه الذنوب كان له أثره الكبير في القضاء على المدن والديار، فهذا ابن العسال يقول[2]:

**لــولا ذنــوبُ المسلمينَ وأنّهم		رَكِبــُوا الكبائرَ مالَهُنَّ خَفَــاءُ**

**ما كان يُنصرُ للنصارى فارسُ		أبداً عليهم، فالــذنوبُ الــداءُ**

أراد ابن العسال أن يجعل القارئ مهتماً بما سيقوله، فبدأ أبياته بـ (لــولا) الشرطية التي تفيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط، فهو يرى أن اقتراف الذنوب والترف الشديد الذي انغمس فيه أهل الأندلس هو السبب الحقيقي الذي أدى إلى تهاوي حصون المسلمين في الأندلس وانهيار المدن والممالك.

وقد اختار الشاعر المفردات التي تفرز لنا هذه الحقيقة الدلالية، فحتى يبين فداحة هذه الذنوب أضاف (الذنوب) للمسلمين لتخصيصهم بارتكابها، فما كان للمسلم بعد خضوعه وإسلامه لله أن يرتكب مثل هذه الذنوب، كما أن هذه الذنوب كما يرى الشاعر ليست بالهينة لأنها من (الكبائر) التي تستوجب غضب الرب، واستخدم معها الفعل (ركب) ليدل على سيطرة هذه الكبائر عليهم وجعلها جهاراً نهاراً.

ويستمر الشاعر في حركة المعنى ليصل إلى جواب الشرط الممتنع لــ"لولا" (ما كان ينصر للنصارى فارس أبدا) حيث جاء النفي هنا للتوكيد على انتصار فارس النصارى، وعلل سبب هذه الهزيمة في نهاية البيت الثاني بجملة تقريرية تساوى فيها المبتدأ والخبر في التعريف (الذنوب الداء) فجعل الذنوب عبارة عن داء فتاك يسحق جسد المسلمين، ويذهب بقوتهم وصولتهم وجولتهم على الأعداء.

---

[1] ديوان الألبيري، ص68.
[2] نفح الطيب، ج4، ص484.

وقد عبر الفقيه ابن حزم أيضاً عن أثر الذنوب على مرتكبيها والمصير الذي ينتظرهم من جرائها فقال[1]:

فخابت نفوسٌ قادها لهو ساعة إلى حرِّ نار ليس يطفئ أوارها

بدأ الشاعر جملته الشعرية بوسيلة تعبيرية تحمل دلالية انفعالية وهي الجملة الدعائية (فخابت نفوس) فهو يدعو على النفوس الضعيفة بالخيبة والخسران، ويعلل ذلك بقوله (قادها لهو ساعة) فالفعل "قاد" يوحي بالانقياد والخضوع، وحدد هذا القائد بعبارة (لهو ساعة) ليبين أن هذا الخضوع لكل عمل تافه وغير مُجدٍ، أما (ساعة) فتدل على سرعة الزوال وعدم الدوام،وقد أدى هذا الانقياد والخضوع إلى (حر نار)، وقد نكّر الشاعر كلمة(نار) للتهويل. أما إضافتها فجاءت لبيان نوع هذا الحر، فهو نار ليس فيها دفء وعطاء، وإنما حريق ولهيب بدليل وصفها بأنها (ليس يطفئ أوراها) فهي حر ودخان مستمر .

ونتيجة لما أقدم عليه المذنب من ضلال وعصيان أخذ يسعى للتخلص من هذه الذنوب كما جاء في توجه ابن الوكيل (ابن العباس الإقليشي)إلى ربه قائلا[2]:

أسيرُ الخطايا عند بابكَ واقفُ له عن طريق الحقِّ قلبٌ مخالِفُ
قديماً عَصَى عَمْدا وجَهلا وغِرّةً ولم يَنْهَه قلبٌ من اللهِ خائفُ

في عتاب نفسي مؤثر يتوجه الشاعر إلى ربه مقراً ومعترفاً بذنبه، فيبدأ صياغته بالأسلوب التصويري (أسير الخطايا) ليظهر مدى الذل التي ألحقته الذنوب به، فيتضرع إلى الله طالباً العفو والمغفرة لمخالفته طريق الحق، وقد جاءت هذه المخالفة مقصودة لأنها نابعة من القلب .

ويرتد الشاعر زمنياً ليمسك بمرحلة من عمره كانت سبباً فيما آل إليه من شقاء، ثم يعود بها إلى الحاضر في قوله (لم ينهه قلب من الله خائف)، لذلك جاء البيت الأول ناتجاً طبيعياً للبيت الثاني حيث إن عصيانه كان سبباً في وقوفه ذليلاً أمام الله، وقد استطاع الشاعر أن يوضح أسباب هذا العصيان حيث أسند السبب الأول والثاني لنفسه بقوله (عمداً) أي بقصد وإصرار، ثم عطف عليه (جهلاً) أي نتيجة لضعف بصيرته وقلة درايته، ولكنه أسند السبب الثالث إلى غيره بقوله (غرّة) ليبين ما تعرض له من غواية وخداع الشيطان وأعوانه.

ونجد الشاعر قد أكثر في هذه الأبيات من استخدام المشتقات والمصادر (أسير – واقف – مخالف – عمداً – جهلاً – غرة – خائف) ليجردها من بعدها الزمني، ويجعل منها حدثاً دالاً على الثبات والدوام لتُظهِر مجتمعةً مدى الضعف والذل الذي أصابه من جراء اقتراف الذنوب .

[1] طوق الحمامة، ص191.
[2] نفح الطيب، ج2، ص599-600.

ونظراً لثقة الإنسان برحمة ربه الواسعة و أمله بعفوه متمثلاً بقوله تعالى:(ولا تقنطـوا من رحمة الله)([1])، يسعى ابن حمديس لتوضيح المسلك الذي يجب اتباعه للتخلص من الـذنوب فيقول([2]):

كيفَ ترجُـوْ أنْ تكونَ سعيداً	**وأرى فعلَكَ فِعلَ شَقِيّ**
فاسألِ الرحمةَ ربـاً عظيمـاً	**وَسِعَتْ رحمتُه كلَّ شيّ**

يقيناً من ابن حمديس برحمة الله الواسعة يوضح السبيل الذي يجب على المذنب أن يسلكه، فيبدأ صياغته مخاطباً المذنب بأسلوب الاستفهام المفرغ من دلالتـه والمملـوء بدلالـة التعجب والنفي، موضحاً التقابل بين ما يرجوه هذا المذنب وبـين فعلـه الـواقعي، وتتحـرك الصياغة بسرعة من خلال استخدام حرف العطف (الفاء) الذي يدل على السرعة والتعقيـب مع الفعل الطلبي (فاسأل الرحمة)، وقد جاءت الرحمة معرفة لتعظيمها لأنها من الخالق، وجاء بعدة صفات للرب مشتقة من أسماء الله الحسنى (عظيماً) والجملة الفعلية (وسعت رحمته كـل شيء) حيث جاء بهاتين الصفتين لتناسب حال المذنب الذي يكون في أمـس الحاجـة لعظمـة ربه ورحمته في هذا الموقف .

وكذلك الحال بالنسبة للألبيري الذي يتجه ساعياً للتخلص من هذه الذنوب فيقول([3]):

مَنْ ليسَ يسعى في الخلاصِ لنفسهِ	**كانت سعـايتُـهُ عليهـّا لا لـَها!**
إنّ الـذنـوبَ بتوبـةٍ تُمحَـى كما	**يَمحُو سجودُ السَّهْوِ غفلةَ من سَها**

يسعى الألبيري جاهداً للتخلص من الذنوب، لذلك جاءت أبياته تدور حول بؤرة دلاليـة واحدة هي (التوبة)، فجاء الأسلوب بمواصفاته التركيبية وسيلة لتوجيه حركـة المعنـى فـي البيت، حيث أتى بأسلوب (الشرط) للحث على السعي في خلاص النفس من الـذنوب، وقولـه (الخلاص لنفسه) تدل على أن الذنوب والمعاصي قيد، وعليه أن يخلص نفسه، ويفـك أسـرها من هذا القيد، ثم ينتقل بالمعنى إلى جواب الشرط (كانت سعايته عليها) ليظهر نتيجـة الـشرط الدالة على هلاك النفس وضياعها، وأكد هذا الضياع بأسلوب النفي (لا لها).

ويتابع الشاعر المعنى في البيت الثاني ليوضح وسيلة التخلص من هذه الذنوب، فيجـد لا طريق أمامه سوى التوبة، وليزيد المعنى توضيحاً يأتي بالتشبيه (كما يمحو سـجود الـسهو غفلة من سها)، وإن كنا نرى أن هذا التشبيه لم يوضح المعنى المقصود توضيحاً بيناً ألا وهـو غفران الذنوب بالتوبة، ولكن ربما قصد الشاعر به المقارنة بين السهو في الصلاة، وهو أمـر

---

[1] الزمر: 53.

2 ديوان ابن حمديس، ص530.

3 ديوان الألبيري، ص47.

خطير وعظيم يمحوه أمر يسير وهو سجود السهو، وكذلك الحال بالنسبة للذنوب العظيمة التي تمحوها التوبة والإنابة إلى الله.

وانطلاقاً من النية الصادقة في ترك المعاصي يحسن الشاعر أبو القاسم بن الأبرش ظنه بربه وأمله برحمته في التخلص من ذنوبه فيقول[1]:

أيأسُوني لمّا تعاظمَ ذَنْبِي   أتُرَاهُم هُمُ الغفورُ الرحيمُ

فَذَرونِي وما تَعَاظَمَ فيه   إنمّا يغفرُ العظيمَ العظيمُ

يدع أبو القاسم المحبطين والمفسدين من الناس ويتوجه إلى الله آملا في رحمته، لذلك فقد حشد المفردات والتراكيب التي تعبر عن هذه الفكرة، فبدأ صياغته بالفعل المزيد بهمزة والمسند إلى ضمير الجماعة "أيأسوني" ليدل على أن هناك جماعة من الناس هم الذين أدخلوا اليأس إلى قلبه وثبطوا عزيمته في التوبة .

وقد أقام الشاعر في البيت الأول ارتباطاً زمنياً بين تَعاظُم ذنوبه وإدخال المفسدين اليأس إلى قلبه، وجاء بفعل الشرط مزيداً بالتاء والألف ليدل على التدرج في زيادة الذنوب، إذ إنه ارتكب الذنوب شيئاً فشيئاً حتى أصبحت عظيمة وكبيرة، مما دعاهم إلى إحباطه وتيئيسه من رحمة الله، لذلك عمد إلى تقديم نتيجة الشرط ممثلةً بالجواب (أيأسوني)على فعل الشرط (تعاظم) ليدل على رغبته في إظهار ما حلّ به من سوء، وليستجدي ربه بالشفقة على حاله . ثم يَردُّ على هؤلاء المحبطين معاتباً بأسلوب الاستفهام الذي يحمل دلالة النفي والسخرية، وكرر ضمير الجماعة الغائب (هم) للتوكيد على السخرية منهم.

ونلاحظ أن الصفات المشبهة (الغفور – الرحيم) وهي من أسماء الله الحسنى جاءت مناسبة للفكرة التي نحن بصددها حيث إن الذنوب بحاجة إلى مغفرةٍ ورحمةٍ بمن ارتكبها.

ويخرج الشاعر في البيت الثاني عن تساؤله خروج المنتصر الواثق بالله مستخدماً (فاء)العطف متبوعةً بفعل الطلب (ذروني) التي تتطلب سرعة الاستجابة من قبل الآخرين بتركه وشأنه فيما تعاظم من ذنبه، وما ذلك إلا لأنه استند إلى حقيقة استقرت في قلبه وعقله ممثلة بأسلوب القصر (إنما يغفر العظيمَ العظيمُ) ليدل على التوكيد على رحمة ربه وعفوه، ويختتم الشاعر قوله بمنبه أسلوبي ممثلاً بتقديم المفعول به على الفاعل ليفيد التخصيص والتوكيد.

ولتحقيق النجاة والتخلص من الذنوب يحث الألبيري الإنسان المذنب أن يفرّ إلى الله ليحميه من عذاب النار فيقول[2]:

---

[1] التكملة، ج1، ص81، نفح الطيب، ج4، ص319.

[2] ديوان الألبيري، ص63.

يا أيُّهَا المُــغْتَــــرُّ باللـــــهِ فِــرَّ مِـــــنَ اللهِ إلى اللـــــهِ
ولُــــذْ بِهِ واسأَلُـــهُ مِنْ فَضْلِهِ فقَــدْ نَجَا مَــن لاذَ باللـــــهِ
وقُمْ لَــــــهُ واللّيْلُ في جُنحِــهِ فَــحَبَّــذا مَنْ قَــامَ للـــــــهِ
واتْـــلُ من الــوَحْيِ ولَــوْ آيةً تُكْسَى بها نُــوْرا مِــنَ اللـــهِ

زخرت المقطوعة الشعرية السابقة بعدد من أفعال الطلب أراد الشاعر من خلالها شحن الدلالة بجو من التوتر الدلالي ليخدم فكرته الرامية إلى حث المذنب على اللجوء إلى الله حيث الأمن والأمان، فبدأ البيت الأول بأسلوب النداء مستخدماً أداة النداء (يا) ليجعل القارئ مهتماً بقوله، وقد خرج النداء عن دلالته ليحمل معنى التنبيه لهذا الغافل، لذا يحثه الشاعر باستخدام الفعل (فرّ) الذي يحمل دلالة الهروب السريع من شيء مخيف ألا وهو عذاب الله، وقد جاء التعبير (من الله إلى الله) ليوحي بالهيمنة والسيطرة الإلهية، فالله مليك كل شيء فهو مالك النار يعذب بها من عصى، وهو مالك الجنة يثيب بها من أحسن.

ويواصل الشاعر نصائحه وتوجيهاته لهذا المذنب مستخدماً أفعال الطلب، فجاء في البيت الثاني بأسلوب الأمر (لُذ به) والفعل (لُذ) يدل على سوء الواقع والحال، لذا فهو بحاجة إلى ملاذ يحميه وليس أمامه إلا الله، وتمتد حركة المعنى ليطلب الإحسان من الله في قوله (واسأله من فضله) وذلك لأن إحسان الله لا ينضب، ويؤكد في الشطر الثاني نتيجة الطلب بحقيقة تُطمئن القلوب وتحثها على الفرار إلى الله حيث النجاة والأمان، وقد قدّم جواب الشرط (فقد نجا) على فعل الشرط للتوكيد والأهمية، وينتقل الشاعر في الصياغة لحث المذنب على القيام بالأعمال الصالحة التي من شأنها أن تكون الحصن الواقي له من عذاب النار، فينصحه بقيام الليل خاصة في (جنحه) لأنها أفضل الساعات لمناجاة الله، ويمتدح هذا العمل باستخدامه للفعل (حبذا) إشارة إلى عظمة هذا العمل.

وحرصاً من الشاعر على تحفيز المذنب على القيام بالأعمال الصالحة عمد إلى التعبير بجواب الطلب (تكسي بها نوراً) ليبرز نتيجة عمله الصالح، وجاء بلفظة (نور) دلالة على الهداية، أما حرف الجر الباء فقد أفاد السببية، أي بسبب تلاوة القرآن سوف تكسى الهداية والحماية من الله. وهكذا استطاع الشاعر من خلال هذه المقطوعة أن يتوجه إلى المخاطب بأمر، ويعقّب على كل أمر بتوضيح و توكيد على طلبه، وقد كرر لفظ الجلالة (الله) عدة مرات في نهاية الأبيات؛ ليبرز قدرته الفنية والإبداعية، حيث استطاع أن ينظم قصيدة طويلة ويجعل آخر كل بيت منها منتهياً بلفظ الجلالة (الله) دلالةً على استئناسه وارتياحه النفسي لهذا اللفظ .

ومن الذين حملوا لواء الدعوة إلى الصلاح والرشاد والإقلاع عن الذنوب ابن السيد البطليوسي فقال[1]:

قُــلْ لقــومٍ لا يتوبون	**وعلى الإثمِ يصــرون**
خففــوا ثقــلَ المعاصي	**أفلــح القومُ المخففّون**
لــن تنالــوا البــرَّ حتى	**تنفقــوا مما تحبــون**

يدعو السيد البطليوسي إلى التوبة ويذكر ببابٍ من أبوابها، لذلك فقد اقتضت طبيعة إسداء النصح والمواعظ من شعراء الزهد أن يكثروا من توظيف أساليب الإنشاء الطلبية وخاصة الأمر، فنجد أن الشاعر قد بدأ مقطوعته الشعرية بأسلوب الأمر (قـل لقـوم)، وقد وصف هؤلاء القوم بأنهم (لا يتوبون)، وزاد في التوكيد على عدم توبتهم باستخدام أسلوب القصر من خلال تقديم ما حقه التأخير، لذلك يتوجه إليهم بالنصح في البيت الثاني من خلال أسلوبه الطلبي (خففوا)، وهذا يدل على كثرة الآثام والذنوب، لدرجة أن الشاعر لا أمل لديه بمحوها جميعاً وإنما يجب على الأقل التخفيف منها، ولتوضيح المعنى يلجأ الشاعر للأسلوب التصويري حيث صور المعاصي بحمل وعبء ثقيل يحمله الإنسان يمكن التخلص من ثقله بالمزيد من الطاعات والأعمال الصالحة، ويعتمد الشاعر في تشجيع وتحفيز الإنسان المذنب على ذلك من خلال جملته التقريرية (أفلح القوم المخففون).

ويلجأ ابن حمديس إلى الله ليصلح فساده وينقذه من العذاب فيقول[2]:

يا ذنــوبي ثقّلتِ واللهِ ظَهْــرِي	**بَانَ عُذْرِي فكيفَ يُقبــلُ عُــذْرِي**
كُلّمَا تُبتُ ساعةً عُدتُ أخــرى	**لِضُروبٍ من سوءِ فِعلي وهَجرِي**
ثَقُلتْ خُطْوَتي وفِودِي تَفَــرّى	**غَيهبُ الليلِ فيه عــن نُورِ فَجْرِي**
دبَّ موتُ السكونِ في حركاتي	**وخَبا في رمــاده جُمْــرُ جَمْــرِي**
...يا رفيقــاً بعبــدهِ ومُــحيطــاً	**علمه باختلاف سِــرّي وجهــري**
مِــلْ بقلبي إلى صلاح فسادي	**منهُ واجْبُــر برأفةٍ مــنكَ كَسْرِي**
وأجرنــــي مما جنــاه لساني	**وتنــاجــت بـــه وساوسُ فكــري**

أراد ابن حمديس أن يعبر عن ندمه وحسرته على ما اقترفه من ذنوب، متوجهاً إلى الله لإصلاح حاله عن طريق هدايته إلى طريق الخير، وتخليصه من هذه الذنوب بالعفو والمغفرة، ولكي يحقق الشاعر هذا المستوى الدلالي لجأ إلى التنويع في الأساليب، فبدأ بأسلوب النداء المفرغ من دلالته والمملوء بدلالة التوجع والألم، وأتبعه بأسلوب القسم ليؤكد ما قاله،

[1] انظر: الذخيرة، ق1، م2، ص104، أخبار وتراجم أندلسية، السلفي، تح: إحسان عباس، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص24.
[2] ديوان ابن حمديس، ص265-266.

وخصص الظهر من جسم الإنسان ليوحي بثقل الذنوب وعدم القدرة على الاستمرار في حملها.

وقد أظهرت صياغة الشاعر تقلب أحواله ما بين التوبة والفتنة من خلال أسلوب الشرط الذي عقد تلازماً زمنياً ما بين توبة الشاعر، وعودته إلى الذنوب ثانية، وقد دلل على ذلك باستخدام كلمة (ساعة) لتدل على قصر الفترة الزمنية المخصصة لكل منهما.

ويعود الشاعر ثانية لأسلوب النداء الذي يحمل معنى التوسل والرجاء، واستخدم لفظة (رفيقاً) للمنادى لأن الأمر يحتاج إلى أن يرفق به الله، أما كلمة (عبده) فجاءت لتدل على ذله أمام الله، وجمع بين المتضادين (السر والجهر) ليفيد شمول علم الله وإحاطته بجميع أحوال الإنسان، واستكمالاً لحركة المعنى يشحن الصياغة بأسلوب الأمر الذي خرج عن دلالته ليحمل معنى الدعاء، أما كلمة(قلبي) فتوحي بالنية الصادقة في الدعاء لإصلاح فساده .

ويواصل الشاعر حشده لأساليب الأمر التي تحمل معنى الدعاء (واجبر – وأجرني) ليبين مدى توسله واستعطافه لله، وأمله في عفو الله عما ارتكبه من ذنوب، وقد عبر عن فداحة هذه الذنوب باستخدام الفعل (جناه) ليدلل على خطورة ما يصدر من اللسان وكأنه جريمة، كما جاء في قوله عليه الصلاة والسلام: "وهل يكب الناس على مناخرهم في النار إلا حصائد ألسنتهم"[1].

وقد لاحظنا في هذه الأبيات بروز الذات المتكلمة بشكل قوي من خلال استخدام ضمير المتكلم في الأسماء والأفعال ليظهر مدى إقراره بهذه الذنوب الصادرة منه، وحاجته الماسة للتخلص والنجاة منها، لذلك صاغ أساليب الدعاء لله (عز وجل) بشكل متسلسل ومرتب، حيث طلب من الله إصلاح القلب وإخلاص نواياه وسريرته أولاً، فهذا هو الأساس والأصل في الاستقامة، ثم دعا الله أن يجبر كسره ويمحو زلاته، وأخيراً أن يحميه ويصونه من حصاد لسانه وتناجي أفكاره الشريرة.

وانطلاقاً من عظمة الله ورحمته بخلقه يأمل الشاعر ابن مرج الكحل بعفو ربه وجوده فيقول[2]:

إن ظني بمن عصيتُ جميلُ   أتُراه مُعذِّبي؟ ما أظنُ

ما أراه ألا يَجُودُ بعفوٍ   إن قلبي بعفوه مطمئنُ

يأمل الشاعر ويحسن الظن بربه الكريم لأن يعفو عنه ويغفر سيئاته، ولكي يحقق هذا المستوى الدلالي اعتمد أساليب تركيبية متنوعة ساهمت في إبراز فكرته.

فصدّر البيت الأول بأسلوب التوكيد (إن) وكلمة (ظني) التي لا تدل هنا على الشك،

[1] سنن الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي، تح: أحمد محمد شاكر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ج5، ص11.
[2] الذيل والتكملة، ج6، ص113.

وإنما تدل على اليقين كما جاء في قوله تعالى "إني ظننتُ أنّي ملاقٍ حسابيه"[1]، كذلك كان لتقديم الجملة (بمن عصيت) على خبر الناسخ أثره في التوكيد على أمله في رحمة ربه. ويمتد المعنى إلى أسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته ليحمل معنى التعجب، ثم يتلوه الجواب النابع عن يقين (ما أظن) فالنفي هنا جاء للتوكيد .

ويشحن الشاعر الصياغة بأسلوب القصر في البيت الثاني ليؤكد كرم ربه وسخائه مع المذنب التائب، ثم يختتم قوله بحقيقة مؤكدة بأسلوب التوكيد (إن قلبي بعفوه مطمئن) ليدل على إيمانه العميق بكرم ربه واطمئنان قلبه لذلك...

أما الزاهد الكبير ابن العسال والمشهور بالكرامات وإجابة الدعوات والذي كان يمثل مع الألبيري فرسى الرهان في ذلك الزمن صلاحاً وعبادة فيقول في باب التوبة[2]:

إلاهي يا من إليه القضا   عُبَيْدُك يأمل منك الرضا

ويستغفر الآن عما انقضى   فهَبْهُ له واغتفرْ ما مضى

وخلِّصه من موبقات الفِتن   لدى حشره مع أهل السنن

يلجأ الشاعر إلى ظاهرة أسلوبية ترددت في شعر التوبة بشكل لافت وهي مناجاة الله والتضرع إليه بكل تذلل وتوسل، وقد استخدم لذلك أسلوب النداء مرتين في قوله (إلهي) مع اختفاء أداة النداء لتوحي بقرب الشاعر من ربه، وجاء بالنداء الثاني (يا من إليه القضا) مستخدمًا الأداة (يا) والتي تستحضر المنادى على سطح الصياغة حيث خرج النداء عن معناه ليحمل دلالة التعظيم والإجلال لله ، أما التصغير في كلمة (عبيدك) فجاءت لإظهار المزيد من التذلل والخضوع.

وهكذا استطاع الشاعر أن يقدم تمهيداً لبغيته ورجائه من الله . ثم اتجه على المستوى التركيبي لتقديم شبه الجملة (منك) لتخصيص الله بتحقيق هذا الأمل، واستخدم الأفعال المضارعة (يأمل – يستغفر) التي تدل على استمرار الحدث، فهو ما زال يستغفر ربه ويأمل بعفوه، وجاء بالظرف (الآن) ليدلل على الصدق في الاستغفار وحاجته الملحة إليه.

ويحرك الشاعر الصياغة باستخدامه للأفعال الطلبية (فهبه – اغتفر - خلّصه) والتي جاءت مشحونة بدلالة انفعالية، ومع هذا التذلل فإن الشاعر يطمع في كرم الله، والدليل على ذلك أنه طلب أن يغفر (ما مضى) ليعطي طابع الشمول والعموم لكل ما سبق، ثم جاء بفعل الأمر (خلصه) الذي يدل على قيده وأسره في الفتن والموبقات التي تؤدي بصاحبها إلى الهلاك، وقوله (لدى الحشر) كناية عن يوم القيامة الذي يأمل بعفو الله فيه... وهكذا نجد أن

[1] الحاقة: 20.
[2] الأتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص159.

الشاعر جاء بأساليب الأمر متتالية مرتبة بعد أن قدّم إليها بالأمل في الرضا من الله ثم بالاستغفار الفوري والسريع .

ويعتبر الألبيري من أكثر الشعراء الذين كان لهم باعٌ واسعٌ في الحث والتحفيز على التوبة والرجوع عن الذنوب والمعاصي، فها هو ينبه الغافل ويدعوه إلى التوبة فيقول[1]:

يا أيُّها الغافـلُ عـن نفسِه وَيْكَ أفِقْ من سِنِة الغافلِ

وانظُرْ إلى الطاعةِ مشهـورةً في الفُلكِ الصـاعدِ والنَّازلِ

يسلك الشاعر في هذه الأبيات مسلكاً تعبيرياً يعتمد فيه على النداء المفرغ من دلالته ليحمل معنى التنبيه للغافل، وقد عمد إلى وصف المنادى بالغافل ليوقظه من غفلته ويذكره بالعودة إلى الله، وجاء بحرف الجر (عن) الذي يفيد معنى المجاوزة ليظهر مدى غفلته حتى أنها تجاوزت نفسه، وذلك بسبب بعده عن ربه الذي جعله ينسى ويتجاوز نفسه.

وقد اعتمد الشاعر في تعبيره على حوار تفرزه أداة النداء "يا" التي تُمثل حضوراً لدال غائب ذهنياً،حيث جاءت مفرغة من دلالتها لتحمل معنى التنبيه ،لذلك احتاجت الصياغة لشحن الطاقات لتهيئة القارئ وإقناعه بما يطلب منه، فجاء بكلمة (ويك) لتحمل معنى التعجب والدهشة من حال هذا الغافل.

وبعد أن تهيأت الصياغة لإسداء النصح بدأ الشاعر بالفعل الطلبي (أفق)الذي يوحي بغفلة هذا اللاهي فيطلب منه أن ينتبه ويستيقظ، وأكد على هذه الغفلة بإضافة الغافل لكلمة (سِنِة) التي تعني النعاس، وتمتد حركة المعنى في السطر الثاني لترتبط بالسطر الأول بحرف العطف (الواو) لتحدث تلازماً بين المعطوف عليه والمعطوف، فيقظة هذا الغافل تستلزم منه التوبة عما سبق والإقبال على الطاعات، فالشاعر يدعوه إلى تأمل الطاعة مشهورة في الفلك الصاعد والنازل دلالة على أن الطاعات تصعد إلى الله فيحتفظ بها لصاحبها كما جاء في قوله تعالى"إليه يصعد الكلم الطيب"[2]. فالشاعر يسعى جاداً إلى إثارة هذا الغافل وإشعاره بالندم على ما فاته والتوجه إلى الله بكثرة العبادات والطاعات التي هي زاده يوم القيامة.

ونظراً لأن أهل العلم والزهاد أكثر الناس قرباً إلى الله وأكثرهم طاعة وخشية له، يرى الألبيري فيهم نموذجاً حرياً الاقتداء به والسير على نهجهم في الورع والتوبة إلى الله فيقول[3]:

وتائبٌ من ذنبهِ مشفقٌ يبكي بكـاءَ الواكفات الهُتنْ

تخالـهُ بين يدي ربهِ في ظُلـمِ الليلِ كمثْلِ الغُصُنْ

إنْ مهَّدَ الناسُ لدنياهمُ شمّـرَ في تمهيـده لِلجَنَنْ

---

1 ديوان الألبيري، ص58.

2 فاطر: 10.

3 ديوان الألبيري، ص94.

يعرض لنا الألبيري من خلال هذه الأبيات لوحة فنية جميلة يصور فيهـا حـال أهـل الخير والصلاح، وهم تائبون إلى الله توبة صادقة بكل جوارحهم، فبدأ أبياتـه باسـم الفاعـل (تائب) ليعطيه صفة الاسمية التي تدل على الثبات والاستقرار، إضافةً إلى صفة التجدد الـذي عبر عنها خبر المبتدأ (الجملة فعلية: يبكي بكاء الواكفات)، فهذا حال التائب فهو دائم الخـوف من الله لأنه يستعظم دائما ذنوبه لذلك يستمر في التوبة والإنابة إلى الله، ثـم جـاء بـالمفعول المطلق (بكاء) لبيان نوع هذا البكاء فهو بكاء غزير كالمطر المتتابع، ويواصل الشاعر وصف هذا التائب محدداً البعد المكاني له بقوله (بين يدي ربه)، والبعد الزماني بقوله (في ظلم الليـل) فهو يقف بين يدي ربه مناجياً ومتوسلاً إليه بالتوبة في وقت اشتداد ظلمة الليل والتذاذ الآخرين بمتعة النوم، وقد لجأ الشاعر إلى التشبيه لتوضيح حال هذا التائب، فهو من شدة إشفاقه وطول بكائه وسهره يخيل للناظر إليه أنه غصن من نحافته وضعف جسمه الذي أفنـاه فـي العبـادة والاستغفار في جوف الليل طاعة لربه، وينتقل الشاعر للبيت الثالث ليقيم لنا علاقة تقابل بـين منهجه في الحياة ومنهج الآخرين ممن انغمسوا في ملذات الدنيا، ويتمثل ذلـك فـي أسـلوب الشرط (إن مهَّد الناس لدنياهم) فاستخدم أداة الشرط (إن) التي تفيد التشكيك والتقليل. فالـشاعر مخالف في نهجه وسبيله في الحياة لهؤلاء الذين يهيئون كل السبل لاسـتقبال الـدنيا والعـيش الرغد دون أن يقض مضاجعهم همٌّ البعث والحساب.

وانطلاقاً من التلازم بين جملة الشرط وجملة جواب الشرط جاء الشاعر فـي الـشطر الثاني بنهجٍ مخالفٍ لما ورد في جملة الشرط، فإنه والناس هذه حالهم (شمر في تمهيده للجنن) كناية عن استعداده وعمله الدائب من أجل النجاة من عذاب القبر.

وهكذا استطاع الشاعر رسم لوحة فنية توافرت فيها عناصر اللون والحركة والصوت والشكل، لتخدم دال التوبة التي تدور حوله الأبيات مثل(تائب – مشفق – يبكي – ظلم الليل – شمر للجن)، كذلك استخدم الصور التعبيرية التي جاءت طبيعية غير متكلفة مثل (يبكي بكـاء الواكفات – كمثل الغصن) حاول من خلالها التأثير على المتلقي وإقناعه بسرعة التوبة والإنابة إلى الله.

ونستخلص من أشعار هذه الطائفة من الشعراء أن مضمون التوبة والاستغفار قد ظهر في شعرهم بشكل جليّ، فجاءت هذه الأشعار نابعة من تجاربهم الذاتية وثقافتهم الدينية، وعند تحليل أسباب هذه الظاهرة فإننا سنجدها عائدة للنفس وما يعتريها من جهل وغرور وضـلال، بالإضافة إلى المصائب والمحن التي حلت بالأندلس، لهذا قاموا برسم نهجٍ خاصٍ في التعبيـر عن إحساسهم بها وهو الاعتراف بالذنب مع البكاء، واللجوء إلى الله (تعالى)، مما يؤكد مـدى الصراع والمعاناة بين هوى النفس والقيم الخلقية في هذا المجتمع.

لذلك فقد أصبحت التوبة والإنابة إلى الله ديدناً لدى الشعراء حيث صاغوا معانيها وأفكارها في قوالب بسيطة بعيدة عن أي تعقيد فكري أو رؤية فلسفية أو أي تكلف، وعبروا عن توبتهم بشكل صادق حيث منح الإحساس بالخطيئة والذنب شعر الزهد نوعاً من النَّفَس المتميز و بدا أثراً من آثار البيئة التي تشربت عادات وأنماط متنوعة من السلوك، مما جعله قادراً على التأثير في نفوس المتلقين ووجدانهم، بما حمله من مدلول كبير وعِبَر جليلة، تقرع في آذاننا أجراس الندم والحسرة حين لات ساعة مندم، فتزجرنا عن سلوكهم الذي ندموا عليه، وأنابوا بعده إلى الله رجاء التوبة والمغفرة.

رابعاً- الحياة والموت :

اشتغل الإبداع البشري على هذه الثنائية منذ عرفت الحياة، والتي تجلت في أبهى صورها في القرآن الكريم، "تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير، الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور"[1]، فتراكمت صورة الحياة والموت على شكل طبقات استقرت في الذاكرة الجمعية الإنسانية نظراً لما في الموت من قسوة التغييب، ولما في الحياة من بشرى الاستمرارية والبقاء، وعلى غرار الآداب جميعاً تجذرت هذه الثنائية في الأدب العربي شعراً ونثراً، إلا أن دلالتها على مرور الأزمنة والحقب تنوعت وتغيرت .

وتتنافى قضية الإيمان العميق بالموت مع فكرة حب الحياة الدنيا والاغترار بها والإقبال عليها، خاصة أن الدين الإسلامي حذّر من الاغترار بالحياة الدنيا في قوله تعالى "وما هذه الحياة الدنيا إلا لهو ولعب وإن الدار الآخرة لهي الحيوان لو كانوا يعلمون"[2]، وقوله "إن وعد الله حق فلا تغرنكم الحياة الدنيا ولا يغرنكم بالله الغرور"[3]. وكذلك قول الرسول (عليه الصلاة والسلام) في الحديث الشريف : "كن في الدنيا كأنك غريب أوعابر سبيل وعد نفسك في أهل القبور"[4]. فنجد أن طبيعة الزهد وفلسفته تتسم بالإعراض عن الحياة الدنيا، والتضحية بنعيمها، وإيثار نعيم الآخرة عليها، وذلك لأن الزاهد يدرك تماماً حتمية الموت والزوال وما بعده من ثواب ونعيم للمؤمنين .

وقد كان ازدراء الدنيا وهجرها، والتخويف من الموت وجعله وسيلة لتذكير الناس وتنبيههم من غفلتهم، من أهم المحاور التي دار حولها شعر الزهد في الأندلس في القرنين الرابع والخامس، ولكن القارئ من خلال تصفحه لمجاميع الأدب الأندلسي، وبحثه عن رؤية

---

[1] الملك: 1-2.
[2] العنكبوت: 64.
[3] فاطر: 5.
[4] سنن الترمذي، ج4، ص567، حديث رقم 2322.

الأندلسي الخاصة للحياة الدنيا، لا يجد غير ذلك الهوى والعشق لها، فقد وصفوا الجميل والقبيح في بلادهم، وغنّوا للخمرة والجمال الإنساني أجمل ما يُنشَد، وقالوا في الوصف أعذب ما يُنظَم، وما تركوا شيئاً على أرض جزيرتهم إلا وتناولوه بالدفاع والحماسة مرتكزين في هذا على عاطفة واحدة هي "حب الحياة" فمثلاً نجد ابن عبدون يقول[1]:

هَل تَذْكرُ العهدَ الذي لم أنْسهُ — ومودتِي مخدومةٌ بصفاءِ

ومبيتنا في نهرِ حِمْصٍ والحجَا — قد حلَّ عَقدُ صِباهُ بالصَّهباءِ

ودُمـوعَ طلَّ الليل تَخْلُقُ أعينًا — ترنو إلينا من عيونِ المساءِ

نشعر من خلال هذه الأبيات أن الحياة تكاد تدب بين الكلمات وتنتقل هادئة فياضة، وتبين ولَه الإنسان بها حتى أن شغفهم بهذه الحياة كان يصل إلى حد الإحساس بأن الناسك ذاته سوف يلقاها بالرحب لو أقبلت عليه كما يقول السميسر[2]:

دَعنِي من النَّاسِ ومن قولهم — "فإنما الناسك خلاها"

لـم تُقبلِ الدنيا على نَـاسكٍ — إلا وبالرَّحبِ تلقّاها

فالدنيا ليست طرفاً نقيضاً للدين، ولكنها جزء ناقص، يكمله الدين في نظرته الشمولية الواسعة لإطار الحياة، وحركة الإنسان على ساحتها وخلوده بعد الموت.

وقد انعكست نظرة الإسلام للحياة على الشعراء في الأندلس، فجاءت أشعارهم -في مجملها- ضمن هذا الإطار ممثلة لهذا التصور، حيث يقوم تصور الإسلام على المزاوجة العادلة بين الدنيا والدين، كما في قوله تعالى "وابتغ فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا"[3]. فهو يحذر من الاغترار بالدنيا لأنها تهبط بالإنسان إلى جانبه المادي حيث الشهوات والملذات وهذا في الواقع يصطدم مع حقيقة الزهد الذي يحذر من الاغترار بالحياة الدنيا. لهذا اتجه شعراء الأندلس نحو التزهيد في الدنيا والتذكير بالموت الآتي لا محالة، ومن أهم المعاني التي تناولها الشعراء في حديثهم عن الدنيا:

- خداع الدنيا وتقلب أحوالها.
- تحقير الدنيا والتقليل من شأنها.
- زوال الدنيا بقدوم الموت.

ومن خلال الاطلاع على نتاج الشعراء في هذه الفترة الزمنية، نجد أنهم قد أسهبوا في التحذير من الاغترار بالحياة الدنيا ونبذ مفاتنها ومغرياتها، فنجد ابن حمديس ينظر إليها نظرةً معادية و يحذّر من صحبتها لأنها مصدرٌ للأماني الخادعة و الكاذبة،فيقول عنها[4]:

---

1 قلائد العقيان، ج2، ص421.
2 نفح الطيب، ج3، ص277.
3 القصص: 77.
4 ديوان ابن حمديس، ص40.

وغَرّتَكَ دُنْياكَ إِذْ فَوّضَـتْ		إليـكَ أمـانيّها الكـاذبه
أصاحبـةً خِلْتَهـا؟ إنّهـا		بأحـداثها بئست الصّاحبه

يخاطب ابن حمديس محذراً كل إنسان اغترّ بهذه الحِياة الدنيا وعَمتْ بصيرته، لأنها صفت له حيناً من الزمن، وهذا يتفق مع التحذير الإلهي للاهي والمغترِّ بالدنيا في قوله تعالى"يا أيها الناس إن وعد الله حق فلا تغرنكم الحياة الدنيا ولا يغرنكم بالله الغرور"[1].

وقد استهل ابن حمديس الصياغة بالفعل (غرّتك) الذي يوحي بالخداع والزيف، كما أن إضافة ضمير المخاطب في (دنياك) قد خصص هذه الدنيا للمغتر وحده دون العاقل الذي لا يخدع ولا يفتتن بمغرياتها، ووصف أماني الدنيا بالكاذبة تأكيداً على خداعها.

واستكمالاً لهذه الرؤية صدّر الشاعر البيت الثاني بالاستفهام المفرغ من مدلوله، والمملوء بدلالة السخرية والتهكم من الدنيا وصداقتها؛ حيث جاء بالفعل (خلت) الذي يوحي بالشك في صدق هذه الصحبة، ثم ينطلق بعد ذلك مؤكداً ذمه لأحداث الدنيا من خلال فعل الذم "بئس" ورفضه لمصاحبتها لعدم ثقته بها وبتقلباتها المعهودة. ومن الشعراء من غرته الدنيا وعاش رغدها ونعيمها فترة من الزمن، ولكن تجربته في الحياة جعلته يغير نهج حياته، وينصح بعدم الانخداع بالدنيا ومباهجها كالشاعر أحمد بن عبد ربه الذي يقول[2]:

ألا إنَّمـا الـدُّنيا نَضَارةُ أيْكـةٍ		إذا اخْضرَّ منها جَانبٌ جَـفَّ جَانبُ
هي الـدار ما الآمال إلا فجائعٌ		عليها ولا اللِّـذاتُ إلا مصَـائـبُ
وكم سَخنَت بالأمس عينٌ قريرةٌ		وقرّتْ عيونٌ دمُعها اليـوم ساكبُ
فـلا تكتحلْ عيناك منها بعبـرةٍ		على ذَاهـبٍ منـها فإنَّكَ ذاهـبُ

آثر الشاعر أن يبدأ أبياته بحرف يشدُّ الانتباه هو (ألا) الاستفتاحية والتي تحرك الأذهان نحو أهمية ما بعدها، وليخصص الأمر أكثر جاء بأسلوب القصر(إنما الدنيا) للتوكيد. فالشاعر يريد أن يضفي على الدنيا صفات الجمال الحسي المؤقت فاستخدم ألفاظا توحي بذلك مثل (أيكة) والتي تسر الناظر لفترة ثم يزول هذا الجمال بعد جفافها ، فهو يعكس رؤيته ونظرته السلبية تجاه الدنيا نظراً لصعوبة اكتمال السعادة فيها، وتزداد هذه النظرة سلبية حتى تصل إلى درجة اليأس في البيت الثاني، فهو يرى أن التمتع بملذاتها لا يأتي إلا بالمصائب، وتحقيق درجة الآمال فيها يعقبه الفجائع، لذا أكثر من أساليب القصر في هذين البيتين للتوكيد على هذه الحقيقة.

وقد جاءت "كم" الخبرية في البيت الثالث لتعبر عن مدى تقلب أحوال الناس في الحياة

---

[1] فاطر: 5.
[2] ديوان ابن عبد ربه، ص26. جذوة المقتبس، ج1، ص167.

الدنيا من خلال تحديد البعد الزماني (الأمس-اليوم) فالتقابل هنا يعطي دلالة واضحة وجلية على اختلاف الحال وتقلبه، وجاء بتعبير "عين قريرة" لتخرج عن مدلولها الأصلي وهو الاطمئنان وراحة البال إلى دلالة الحزن والبكاء مع اسم الفاعل (ساكب)، وذلك ليعبر عن المعنى الذي يريده ألا وهو تقلب الأحوال في الدنيا متمثلاً بقوله تعالى"وتلك الأيام نداولها بين الناس"[1]، ويأتي البيت الأخير ليعلن من خلاله الاستسلام والإيمان المطلق بزوالها، لذا يختتم قوله بالتوكيد على حتمية الموت.

ويعبر السميسر عن سرعة زوال الدنيا فيقول[2]:

لا تغُـرَّنّـك الحيـاةُ　　　فمـوجـودُهـا عَدمُ

ليسَ في البرق مُتعةٌ　　　لامرئٍ يَخْبَطُ الظُّـلم

استهل السميسر أبياته بأسلوب النهي للتحذير من الاغترار بالحياة الدنيا وبهارجها، فقد أخبر عن موجودها بضده "عدم" ليؤكد زوال الدنيا وغباء من يتعلق بأسبابها، وجاء بالفاء لتعلن نتيجة الطلب في الشطر الأول من خلال الجملة الاسمية التي أفادت الثبات والديمومة لعدمية الحياة. ولمزيد من توضيح الفكرة جاء بأسلوب النفي في البيت الثاني، ونكّر "متعة" ليعطي لهذه الحقيقة طابع العموم، فالشاعر لجأ إلى التشبيه ليدلل من خلاله على أن لذات الحياة الدنيا ما هي إلا لحظات سريعة لا تدوم ولا تستمر طويلاً، ولا تنفع من يخدع بها لأنها زائلة وذاهبة لا محال.

وفي حديثهم عن الدنيا اتجه الشعراء الزهاد إلى تحقيرها وذمها، فهذا ابن سارة الشنتريني يرى أن الدنيا حقيرة مهما عظمت عند البعض فيقول[3]:

بنُـو الدُّنيـا بِجَهْـلٍ عظّمُوهـا　　　فجلّتْ عِنْدهُـمْ وهي الحَقيـره

يُهـارشُ بعضُهم بعضـاً عليها　　　مُهارشـةَ الكـلابِ على العَقِيره

يلقي الشاعر الضوء على تجربته في هذه الحياة، والتي وصل من خلالها إلى حكم صارم ألا وهو نعت أهل الدنيا ومحبيها بالجهلاء، وعبّر عن ذلك من خلال الصياغة، فقدم كلمة "بجهل" على عظّموها لتوحي بتلهف الشاعر وسرعته في إصدار الحكم على عشاق الدنيا، فما ذهبوا إليه فهو حتماً نتيجة جهل وضلال، وجاء بـ(الفاء) العاطفة ليبين النتيجة الطبيعية والسريعة لتعظيمهم لها، فالجلال يأتي عادة بعد التعظيم، ولكنه يصدر حكمه على هذه

[1] آل عمران: 140.
[2] الذخيرة، ق1، م2، ص884.
[3] نفح الطيب، ج4، ص117.

الدنيا ويصفها بأنها حقيرة رغم تعظيم الآخرين لها، ويبرز ذلك من خلال التقابل بين (جلت - الحقيرة).

ويواصل الشاعر حشد قدرته الفنية لإبراز الفكرة من خلال التشبيه التمثيلي الذي لجأ إليه لإعطاء صورة منفرة عن حال المتكالبين على الدنيا مستخدماً الألفاظ الدالة والموحية مثل (يهارش-الكلاب-العقيرة) وقد جاء الفعل (يهارش) بصيغة المضارع ليدل على استمرار الفتن والاضطراب بينهم، فهذا التشابه بين المتلهفين على الدنيا والكلاب يعكس وجهة نظر الشاعر السلبية عن الدنيا ومن ثم تحقيره لها .

واستمراراً في الحديث عن تقلب أحوال الدنيا يرى ابن حمديس أن هذه الدنيا ليست متقلبة الأحوال فقط ولكنها ماكرة لأبنائها وذلك في قوله[1]:

أمـا تَـراهـا كـأنّها أجَـمٌ　　　أسْوَدُهـا بيننا دواهِيْها

إن سَالَمَتْ وهي لا تسالمنـاَ　　　أيامُـنُا حـارَبتْ لياليها

لقد سلك ابن حمديس مسلكاً تعبيرياً استطاع به أن يوصل فكرته للقارئ عن مدى دهاء ومكر الدنيا لأبنائها، فبدأ البيت الأول بالاستفهام المفرغ من دلالته والذي يحمل معنى التقرير ثم أتبعه بأسلوب التشبيه لأن الخيال أوقع في النفس وأكثر تأثيراً من الحقيقة، فقد شبه الدنيا بالأجم وأصحابها بالأسود التي تترقب فريستها، وقد حرص الشاعر على اختيار صيغ الجمع (أجم – أسود – دواهي) للمبالغة في إظهار مكر الدنيا ووحشية أهلها، ويأتي في البيت الثاني بعلاقة شرطية مستخدماً أداة الشرط (إن) التي تفيد التشكيك والتقليل إشارة منه إلى الشك في نوايا الدنيا المسالمة مع أبنائها، وجاء بالجملة الاعتراضية "وهي لا تسالمنا" بين ركني الجملة الشرطية ليؤكد هذه الحقيقة، وهي أن نوايا الدنيا سرعان ما تتغير من حالة الصفاء إلى حالة المكر والدهاء وإعلان الحرب ضد أبنائها، لأن رحاها دائرة ومستمرة.

وإذا كان هذا هو شأن الحياة من الغدر والخداع والزوال وانقلاب الموازين وتناقضها، فلا عجب إذا ألح الزاهد في الدعوة إلى اعتزالها والانقباض عن أهلها استعداداً للرحيل عنها كما جاء في قول أبو عيسى ابن لبون[2]:

نفضتُ كفّي عن الـدُّنيا وقلـتُ لها　　　إليكِ عنّي فمـا في الحـقِّ أُغْتَبَنُ

مِنْ كِسرِ بيتي لي روضٌ ومن كُتبي　　　جَلِيسُ صدِقٍ على الأسرارِ مُؤْتَمَنُ

يسلك الشاعر في البيت الأول مسلكاً تعبيرياً يكثف فيه من حضور الأفعال (نفضت – قلت- أغتبن- اسم الفعل إليك عني) ليصل من خلال تنامي حركتها إلى اتخاذ قرارٍ باعتزال الدنيا ونعيمها، وانطلاقاً من اقتناعه بذلك فقد آثر الزهد في الحياة الدنيا والاكتفاء منها بالقليل،

---

[1] ديوان ابن حميس، ص517.

[2] الذخيرة، ق3، م1، ص108، قلائد العقيان،ج1، ص296.

لذا فهو ينسحب من الحياة الاجتماعية ويتخذ الكتاب جليساً له معلناً عزوفه عن صداقة الإنسان التي يترتب عليها في معظم الأحيان كثير من المتاعب وحمل الأوزار، أي أنه يميل إلى إشباع حاجة الروح أكثر من حاجة الجسد استعداداً للرحيل عن الدنيا بأعظم زاد.

لقد أصبح ديدن الشعراء في هذه الفترة ذم الدنيا والتقليل من شأنها، لذلك توجهوا للاستعداد للرحيل عنها واتخاذها مكاناً للعمل الدؤوب للنجاة من غدرها، والألبيري من أُولئك الذين هجموا هجمة شرسة على الدنيا فقال[1]:

فأبْصُقُ في مُحَيَّا أُمِّ دَفْر ... وأهْجُرُها وأدْفَعُها براحي

وأصحْو من حُمَيَّاها و أسْلُو ... عَفافا عن جَآذِرِها المِلاحِ

وأصْرِفُ هِمَّتي بالكُلِّ عَنْها ... إلى دارِ السّعادةِ والنّجاحِ

يبدأ الشاعر أبياته بصراع مع الدنيا يظهر من خلال حركة الأفعال داخل الأبيات، فالفعل (أبصق) يمثل بداية هذا الصراع حيث أراد الشاعر أن يسلك مسلكاً يحدث تغيراً أخلاقياً في نفس اللاهي بادئاً بنفسه، ثم تدرج في حركة الأفعال عندما قال (أهجرها) التي توحي بالترك دون رجعة ويتصاعد الصراع إلى حد أخذ يدفعها دفعاً، إشارة منه إلى ثقل الدنيا ومعاركتها له، ثم يحدث التغير الأخلاقي المطلوب عن طريق حسم الصراع مع الدنيا لصالحه؛ لأنه (يصحو) من سكرته وتتصاعد حركة الأفعال إلى الهجران والقطيعة مع هذه الدنيا رغبةً في العفاف والفضيلة، ثم يجند كل طاقاته ويتجاوز كل ملذات الدنيا للوصول إلى غايته ألا وهي الفوز بدار السعادة الحقيقية التي تعتبر أقصى درجات النجاح .

ويواصل الألبيري حديثه عن زوال الدنيا وضرورة الاستعداد للرحيل عنها فيقول[2]:

نحنُ في منزلِ الفَنَاء ولكن ... هو بابٌ إلى البقاءِ وسُلَّمْ

ورَحَى الموتِ تستديرُ علينا ... أبداً تطْحَنُ الجميعَ وتَهشِمْ

وأنا مُوقنٌ بذاكَ عَليمٌ ... وفِعَالي فِعالُ من ليس يَعْلَمْ

وكذا أمْتَطِي الهُوَيْنَا إلى أنْ ... أُتَوَفَّى فعِنْدَ ذلك أندمْ !

أراد الألبيري أن يؤكد على مسألة حتمية الفناء الملازمة لكل إنسان لذلك اتجه إلى اختيار صيغ (الجمل الاسمية) كوسيلة تعبيرية تحقق هذه الغاية، فالبيت الأول يخلو من الأفعال تماماً، وجميع الأبيات بدأت بجمل اسمية، فكان لهذه الصياغة أثرها في الإشارة إلى الثبات والملازمة التي أراد أن يعبر عنها الشاعر عن حقيقة دنيا الإنسان فهي منزل الفناء كانت ومازالت وستبقى مستمرة على هذا الحال الذي عبر عنه خبر المبتدأ الجملة الفعلية (تستدير). وفي البيت الرابع يحدد الشاعر موقفه من الحياة الدنيا، حيث يرى أن سبيله للنجاح في هذه

---

[1] ديوان الألبيري، ص42.
[2] السابق، ص49.

الحياة التؤودة والتأني وعدم التسرع والتكالب عليها، لذلك اتجه إلى توظيف الأفعال من خــلال العلاقة الشرطية التي وضح فيها ما سيحلُّ به إذا قرع الموت بابه حيث الندم على ما فرط به، لذا فهو يدعو إلى العمل بموجب حقيقة الحياة والموت.

وانطلاقاً من حرص هؤلاء الشعراء على الفوز بالآخرة والتقليل من شأن الدنيا، كمــا اتضح في أشعارهم، ارتأوا أن يكثروا من ذكر الموت، لأنه المعبر الذي يفصل بين الحياتين، ومن أهم الموضوعات التي طرقها الشعراء عند ذكره: الاستعداد للموت وعد العدة له – حتمية الموت وقوة سطوته - الجنائز – القبر بعذابه ونعيمه – الموت وما يتبعه من حساب.

فهذا المعتمد بن عباد الذي عاش أسيراً في "أغمات" بعد أن كان يحيا حياة مترفة في القصور، أدبرت الدنيا بكل نعيمها عنه وعاش الشقاء في الأسر إلى أن شعر بدنو الأجــل فأخــذ يــذكر الموت في أشعاره فيقول[1]:

نعــمْ هُــوَ الحقُّ وافاني به قَــدَرٌ   من السماءِ فَوَافاني لميعَادِ

ولمْ أكُــنْ قبلَ ذاكَ النَّعشِ أعْلَمُــهُ   إن الجبالَ تَهادى فوقَ أعْوَادِ

يستهل الشاعر أبياته بلفظ الجواب "نعم" وكأنه يجيب على سؤال طالما حار في صدره حول الموت، فهو يسلك مسلكاً تعبيرياً يبدد به الشكوك والأوهام حين صدح بعبارته (نعم– هو – الحق) وهي جميعها تحمل في طياتها اليقين والعلم الثابت، وزاد ذلك تأثيراً عندما خــصص القدر بأنه من السماء ليدل على علو الشأن والرفعة والاعتراف بسلطة ذلك القدر نــسبة إلــى منشئه ومرسله، ويأتي الشاعر بالفاء لتعلن نتيجة إيمانه بهذا القدر الذي سيؤول به إلــى أجــل محتوم، وقد لجأ إلى التكرار في (وافاني – فوافاني) ليؤكد على حقيقة لا يمكن لأحد أن يطعن في وقوعها، ويستدرك الشاعر في البيت الثاني بنفيه علم هذه الحقيقة من قبل، لأنه كان غارقاً في ملهيات الحياة ومغرياتها إشارة إلى طبيعة الإنسان الذي قلما يفكر في الموت في لحظــات السعادة. وحرصاً من الشاعر على إقناع القارئ بفكرته يأتي بحقيقة لا مجال للشك فيها وهــي زوال الجبال الشامخة في يوم ما، فالزوال والنهاية لكل الأحياء والمخلوقات حتمية لابــد مــن الإقرار بها.

أما الألبيري فكان دائم الذكر للموت في حياته، ويدعو الإنسان في معظم الأحيان إلــى أن يعد العدة للموت ويكون على يقظة دائمة فيقول[2]:

لمثل هــذا فكــنْ مُعِــدًا   ما قد أعــدّ الهداةُ مِنّا

وارتقبِ الموتَ فهو حَتمٌ   يَخْتَرِمُ الطفــلَ والمُسنّا

---

[1] ديوان المعتمد بن عباد، ص96.

[2] ديوان الألبيري، ص143.

يسلك الشاعر في هذه الأبيات مسلكاً تعبيرياً يرسم لنا فيه النموذج الأمثل للإنسان، فيبدأ البيت بقوله (لمثل هذا) وقد كان لاسم الإشارة "هذا" أثره في شحن الصياغة بدلالة مكثفة، فهو يوحي بقرب الموت من الإنسان ومفاجأته له في أي وقت، ثم تابع حديثه بصيغة فعل الأمر وكررها مرة أخرى في البيت الثاني الذي جاء إكمالاً لحركة المعنى في البيت الأول، فقدم تبريراً واضحاً وصريحاً لإعداد العدة واتباع طريق الهداة السابقين، وذلك لأن الموت حتم ويجب على الإنسان انتظاره بكامل الجاهزية، وقد جاء الشاعر بالفعل المضارع (يخترم) ليدل على استمرار هذه الحقيقة فضلاً عما يحمله هذا الفعل من معاني الهلاك والاستئصال المدلول ليعكس قوة الموت وجبروته فلا تأخذه شفقة ولا رحمة حتى بأضعف شرائح المجتمع المتمثلة في (الطفل والمسن).

فالموت إذن حق محتوم على كل البشر، وهو قوة لا تقف أمامه أي قوة، وقد عبّر ابن شُهَيْد عن ذلك في قوله[1]:

لقد عثَّرَ الدهرُ بالسابقين	**ولم يُعجزِ الموتَ ركضُ الجوادِ**
لعمرُكَ ما ردَّ رَيبَ الردى	**أريبٌ ولا جاهدٌ باجتهادِ**
سهامُ المنايا تصيبُ الفتى	**ولو ضربوا دونهُ بالسّدادِ**
أصَبْنَ على بطشهم جُرْهُما	**وأصْمَيْن في دارهم قومَ عادِ**
وأقْعَصْنَ كَلْباً على عِزّهِ	**فما اعتزّ بالصافنات الجيادِ**

بدأ الشاعر صياغته باللام وقد اللتين تفيدان التوكيد على الحقيقة التي أراد الشاعر أن يقرها منذ البداية ألا وهي قوة الموت وحتميته منذ الأزل، ثم جاء بأسلوب القسم المتبوع بالنفي ليؤكد على الفكرة السابقة، ووظف الألفاظ التي تحمل الدلالة المعبرة عن ذلك وهي (عثر - يعجز – الجواد- ريب الردى – أريب – اجتهاد)، فقد تلاحمت هذه الألفاظ من خلال الصياغة لإبراز سطوة الموت وجبروته على بني البشر مهما كانت قوتهم وسرعتهم ومهارتهم. وقد جاءت ألفاظه في البيت الثالث متسقة مع الفكرة التي أرداها وذلك عن طريق استخدام الجمع في (سهام - المنايا) ليوحي بكثرة أسباب الموت ونوازله حتى إنها تصل للإنسان ولو كُلفت جيوش الأمة بحمايته وحراسته لمنع الموت عنه، وجاءت (لو) هنا "بمعنى (إن) الشرطية التي تفيد المستقبل"[2]، ولعل الشاعر اختار الفتي في صياغته لأنه يمثل مرحلة القوة من عمر الإنسان، كذلك اختار أقواماً عرفت بشدتها و بأسها، لكنها قوة لا تجدي أمام سهام المنايا التي أصابت قبيلة "جرهم" أكثر القبائل بطشا وعنفواناً, وأصمين عاد، وأهلكت قبيلة كلب وهي أكثرها عزة ومنعة بما تمتلكه من الصافنات الجياد، فالأمر فوق المألوف في شدته وعنفوانه.

[1] ديوان ابن شهيد، ص113.
[2] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ص226.

ومع أننا نشعر بالكثير من الغرابة في استخدام الشاعر للأفعال (أصبن – أصمين – أقعــصن) إلا أنها جاءت معبرة عن عنف سهام الموت ونفاذها لأنها قدرٌ لا مناص منه كما قال الشاعر ابن عبدون[1]:

ما منك يا موتُ لا واقٍ ولا فادي الحكُم حكمُكَ في القارِي وفي البادِي

وقد برزت النزعة التشاؤمية عند ابن خفاجة فنجد في شعره ثنائية الحياة والمــوت التــي توصل إليها الشاعر من خلال إسقاط مشاعره الإنسانية ومرارة تجربته على معلم مــن معــالم الطبيعة التي تشهد التغيرات البيئية وتخلد رغم تحولات الزمن وتقلباته، فبعد تجربته العميقــة في الحياة وتفكيره الدؤوب يجعل الطبيعة تعبر عن حتمية الفناء للدنيا فيقول[2]:

وكم مرّ بي من مــدلجٍ ومؤوبٍ وقال بظلي مــن مطيٍّ وراكــبِ

ولاطمَ من نُكبِ الــرياح معاطفى وزاحمَ من خُضرِ البحَار جوانبي

فما كان إلا أن طوتهم يدُ الردى وطارت بهم ريحُ النوى والنوائبِ

لقد ترجم ابن خفاجة في هذه الأبيات فلسفته للحياة والموت، أو الحضور والغيــاب عبــر شموخ ورسوخ الجبل الذي يشهد حركة الناس ونهايتهم، فبدأ مسلكه التعبيري بـــ "كم" الخبرية لتظهر كثرة الحوادث التي مرت به وهو راسخٌ يشاهدها، لذلك لجأ إلى استرجاع الماضي مــن خلال الأفعال الماضية (مرّ – قال – لاطم – زاحم – طوتهم – طارت) وكانت حركتها مــع الحدث منطقية، فهو قد شاهد أصنافاً متباينة من الأحداث على مر السنين إلا أن يد الردى لــم تغفل أحداً منهم وطوتهم جميعاً.

فقد برز من خلال الصياغة صراع الشاعر مع الحياة في مواجهة المــوت فــي أســلوب قصصي تتشكل فيه مناجاة النفس، فالحياة عنده ليست إلا مرحلة تنتهي بالموت والفنــاء، وقــد كان إقراره بهذه الحقيقة يشكل الاستسلام لسنة الكون وطبيعة الحياة. فجاءت الألفاظ في هــذه الأبيات لوحة فنية رائعة ناطقة بالحركة والصوت واللون والشكل.

ويؤكد ابن حمديس على أن الموت سوّى بين البشر من مختلف الطبقات فقال[3]:

ودوامُ البقــاءِ في دارِ أخرى ومجازاةُ فــاجــــرٍ وتــــقيّ

كــم مليكٍ وسُوقةٍ وشجــاعٍ وجبــانٍ وطائــــعٍ وعــصيّ

نشــرتهُمْ حياتهــمُ أيُّ نشــرٍ وطــــواهم حِمامُهُــمْ أيّ طيّ

فهم في حَشا الضريحِ ســواءٌ ولقــد كــان ذا لِذا غيــرَ سيّ

ينظر ابن حمديس إلى الموت بأنه أعظم عامل توحيد لبني البشر فبعد أن كانوا في

---

[1] الذخيرة، ق1، م2، ص816.
[2] ديوان ابن خفاجة، ص216.
[3] ديوان ابن حمديس، ص526.

الدنيا طبقات متفاوتة جاء الموت فسّوى بين الملك والسوقي والشجاع والجبان والطائع والعصي، وقد جاءت الصياغة في الأبيات الأولى معتمدة على الصيغة الاسمية لتدل على الثبات والاستمرارية ، وأكثر من المعطوفات المتقابلة مع كم الخبرية لتشمل أكبر عدد من فئات المجتمع ثم يعدل الشاعر الصياغة ليعطي نوعاً من الحدثية والحركة عن طريق حركة التقابل بين شطري البيت الثالث، فقد استخدم الأفعال التي تدل على السعة والحرية (نشرتهم حياتهم) والأفعال التي تدل على الانقباض والزوال (طواهم حمامهم)، ثم يستهل الشاعر البيت الخامس بالضمير "فهم" دالاً بذلك على مبدأ عظيم من مبادئ الإسلام ألا وهو المساواة بين جميع شرائح المجتمع في سطوة الموت عليها، وفي تحديد مثواها الأخير (حشا الضريح) بعد أن كان حكم الدنيا الظالم قد جعل منهم طبقات، ولكلٍ منهم صفاته ومكانته في الحياة بغض النظر عن مسلكه الديني والأخلاقي.

وقد حرص الألبيري أن يذّكر بالموت وأهواله وأن يظهر سطوته وقوته على أكثر أهل الأرض عزة وقوة وعظمة، فشتان ما بين حياته المنعمة المترفة في الدنيا، وبين المصير الذي يؤول إليه في مثواه الأخير إذا كان مقصراً فيقول[1]:

ومــن مَلِكٍ كان السّــرورُ مِهــادَهُ	**مع الآنسات الخُرَّد والخَفَــراتِ**
غــداً لا يُذودُ الدُّودَ عن حُرِّ وجهِهِ	**وكان يــذُودُ الأســدَ في الأجَمَاتِ**
وعُوِّضَ أُنْساً مــن ظِبــاءِ كِناســه	**وأرآمــه بالــرُّقش والحشــرات**

اعتمد الألبيري في إبراز فكرته على رصد البعدين الزماني والمكاني، حيث إنه عقد مقارنة بين ما كان عليه الإنسان في الزمن الماضي قبل الموت وما أصبح عليه في الحاضر، من خلال تحديد البعد المكاني المتمثل في (الدنيا والقبر)، فمن خلال هذه الطبيعة التقابلية لجأ الشاعر إلى عقد مقارنة معبرة بين ما كان عليه الإنسان المترف المنعم في الدنيا وبين مصيره الآني في القبر، فاستبدل حاله من السرير والفراش الوثير مع النساء الجميلات وهو تعبير يوحي بأقصى درجات السعادة ليقف أمام الحقيقة المرة (غدا)، ولعل الشاعر استخدم هذا الظرف ليدل على قرب هذا اليوم وتوقعه في أي لحظة، وقد تدرج الشاعر في صياغته من الماضي السعيد إلى المستقبل المخيف من خلال الألفاظ والدوال التي تشي بالرهبة والوحشة (الدود – الرقش – الحشرات) . فهذا هو الموت الذي أبدلهم الظباء والآرام بالحيات المرقشة والحشرات، ويبدو أن هذا التقابل الحاد بين الحالتين مزعج ولكنه حقيقة واقعة لحركة الحياة وما بعدها، ليتعظ الإنسان ويعد العدة لهذا اليوم المفزع ويسعى إلى إزالة هذه الوحشة والرهبة عن طريق زيادة الرصيد من التُقى وصالح الأعمال.

[1] ديوان الألبيري، ص92.

ويتحدث أبو عامر بن سوار الشنتريني عن ما بعد الموت وما يفعله الأحياء بعد دفن الميت فيقول[1]:

يا لَقَومِي دَفَنُونِي ومَضَــوْا | **وبَنَوا في الطينِ فَوْقِي ما بَنَوا**
ليتَ شِعرِي إذا رَأوْنِي مَيْتًا | **وبَكَــونِــي أيُّ جــزأيّ بَكُــوا**
أنَعَوْا جسمي فَقَدْ صَــارَ إلى | **مَــرْكِزِ التَعفيْنِ أم نَفْسِي نعَوْا**
كيفَ يَنْعَــوْنَ نُفُوسَاً لمْ تَزَلْ | **قَــائِماتٍ بحضيضٍ وبِجَـــوْ**
ما أرَاهُم نَدَبُــوا فيّ سِــوَى | **فُرقَــةِ التأليفِ إن كانوا درَوا**

يبدأ الشاعر أبياته بأسلوب النداء الذي خرج عن معناه الحقيقي ليحمل معنى التعجب مــن قومه والإيحاء بالبعد النفسي الذي وقع بينه وبينهم، على الرغم من العلاقة الحميمة التي كانت قائمة بينهما، حيث دفنوه ومضوا وبنوا فوقه الطين .

وعلى المستوى الدلالي نجد أن الأبيات قد جاءت على شكل دفقات شعور مكثفة تتمحــور دلالتها حول بؤرة دلالية يمكن تحديدها ب(حسرة الشاعر على نفسه عند الموت) ولكن يبدو أن الشاعر أراد أن يحرك الصياغة من خلال أساليب الاستفهام التي تكشف عن شــحنة انفعاليــة سلبية لدى الشاعر متمثلة في قوله (أنعوا جسمي فقد صار إلى العفن)،(كيف ينعون نفوساً لم تزل) فهذه الشحنة الانفعالية الحزينة التي تسيطر على الشاعر دفعته لأن يستنكر ويــستهجن فعل قومه الذين يبكون النفوس الدنية التي تعلقت بالدنيا ولم تكترث بالحياة الآخرة، ليقرر مــن خلال فعل اليقين (أراهم) أن ندب هؤلاء الباكين نابع من حزنهم على الفراق وانقطــاع اللقــاء بالأحبة، وليس بكاء على مصير الميت وما سيؤول إليه في المرحلة القادمة .

وقد حشد الشاعر الكثير من الأفعال التي حملت دوال الحزن والحسرة مثــل (دفنــوني – مضوا – بكوني – أنعوا – ينعون- ندبوا) والتي أُسندت إلى ضمير الجماعة ليظهر أن القــوم على كثرتهم لم يفعلوا له شيئاً بل تركوه وحيداً في التراب.

ومن الملامح البارزة في شعر الزهد في سياق تناوله لثنائية الحياة والموت إسداء النــصح والموعظة للناس حيث إنها تعتبر من أهم الوسائل التربوية المؤثرة في تكوين النشء وإعــداده خلقياً ونفسياً واجتماعياً لأنها تبصره بمبادئ الإسلام، وتدفعه إلى معالي القيم ومن ثــم تحليــه بمكارم الأخلاق، لذلك فهو يكون على استعداد نفسي لأخذ العبرة من غيره حرصاً منه علــى تفادي الذنوب، لذا قام الكثير من الشعراء الزهاد بإسداء المواعظ والعبر في أشعارهم لتحــدث الأثر الإيجابي في نفس المتلقين وعلى رأس هؤلاء الزهاد الشاعر أبو بكر الطرطوشي الذي

[1] الذخيرة ق2، م1، ص479.

نظم كثيراً من الشعر حمل في طياته الحكمة والموعظة، ومنه قوله[1]:

إنّا للـــه عبـــاداً فُطّنـــــاً طلقوا الدنيا وخافوا الفتنـــــا

فكـــرّوا فيها فلمّا علِموا أنّها ليســـتْ لِحـــيٍّ وطَنَـــــاً

جعلـــوها لُجّةً واتخـــذوا صالـــحَ الأعمـــالِ فيها سُفُناً

يبدأ الشاعر الحكيم الصياغة بما يضفي على قوله نوعاً من الحكمة والتعقل، فهو يستهل كلامه بأسلوب التوكيد " إن لله عبادا فطناً" ليعطي حديثه نوعاً من المصداقية والحقيقة، وأتبعه بأسلوب القصر ليقصر عبادة هذه الفئة على الله وحده، وتخصيصهم هذا وتسميتهم بالعباد كـــان تكريماً وتشريفاً لهم نتيجة لما قاموا به من أعمال صالحة في الدنيا، أســـوةً بتكـــريم الله (عـــز وجلّ) لنبيه المصطفى بقوله "سبحان الله الذي أسرى بعبده" فالعبودية ذل وخضوع إلا إذا كانت لله فهي عز وشرف وتكريم، وأمعن الشاعر في تكريم هؤلاء العباد عندما نعتهم بـــ "فطناً" فهم يستحقون ذلك. ونجده في الشطر الثاني من البيت الأول يعطي مبرراً لهذا الوصف فهم أهـــلٌ لهذا الوصف لأنهم (طلقوا الدنيا) وخافوا الفتنا، فقد حمل الفعل (طلقوا) معنى النفور والـــرفض وعدم التعاطي مع هذه الدنيا .

ونلاحظ أن البيتين الثاني والثالث امتداد للمعنى الدلالي في البيت الأول، فالقرار الـــذي اتخذ في البيت الأول لم يأتِ ارتجالاً وإنما جاء بعد تفكير عميق وملـــيّ اتـــضح مـــن خـــلال الأفعال (فكروا – علموا – جعلوها- اتخذوا) والتي جاءت مسندة إلى واو الجماعة؛ ليبـــين أن القرار ليس فردياً وإنما قرارٌ جماعيٌّ أي مدروس ومتفق عليه. وكان نتيجة هذا التأمـــل أنهـــم ألفوا أن هذه الدنيا دار ممر وليست مقراً، فهو ينفي كونها وطناً لأي حيّ دلالـــة علـــى عـــدم الاستقرار والإقامة فيها. وتكتمل دائرة المعنى في البيت الثالث انطلاقاً من معرفة العباد بحقيقة الدنيا وحتمية زوالها، فيعلنون موقفهم منها من خلال جواب الشرط (جعلوها لجـــة واتخـــذوا) وهي من الأفعال التي تفيد التحول. فالعقلاء هم الذين اعتبروا هذه الدنيا بحراً يحمل في طياته الغدر، لذلك لجأوا إلى السفن المتمثلة بصالح الأعمال لتنجيهم من الغرق في هذا البحر.

فالدنيا كما يراها الشاعر مجرد طوفان لا سبيل إلى النجـــاة مـــن شـــرها إلا بـــصالح الأعمال التي إن حِدنا عنها لحظة فإننا حتماً مهددون بالغرق فعلينا أخذ العبرة والموعظة مـــن العقلاء حتى ننجو من شرها ونظفر بالنجاة والفوز بالآخرة.

أما الفقيه الزاهد ابن حزم فكان شديد التفكير في الموت وأهواله حتى إنه يضرب مـــن نفسه مثلاً في الخوف من الله ويتجه دائما إليه طالباً العفو والمغفرة فيقول[2]:

---

[1] نفح الطيب، ج2، ص264.

[2] الذخيرة، ق1، م1، ص172

عفا الله عنّي يومَ أرحلُ ظاعناً ... عن الأهلِ مَحمُولاً إلى بَطْنِ مُلحدِ

وأتركُ ما قد كُنتُ مُغْتبطــاً به ... وألقَى الذي آنَسْتُ دَهْراً بمَرْصَــدِ

فو راحتي إن كان زادِي مُقَدَّماً ... ويا نَــصبِــي إن كُنْتُ لم أتَــزوّدِ

لقد كان ابن حزم شديد الورع والخوف من الموت الذي طالما أطال التفكير والتأمل فيه و فيما بعده، وقد انعكس ذلك على شعره من خلال تصدر البيت بأسلوب الدعاء والاستعطاف وما يحمله من دلالة، وقد برز من خلال الأبيات البعدان الزماني (يوم) ويقصد به يوم موته، و المكاني (بطن ملحد) وهو المكان الذي سيؤول إليه بعد موته، وقد أفرزت الصياغة مجموعة من المفردات والتراكيب التي وفرت قدراً كبيراً من الجوانب الدلالية، فقد جاء في البيت الأول بمفردات تنشر جواً من الحزن واليأس مثل (أرحل – ظاعناً – محمولاً – بطن ملحد)، وكان لكلمة (ظاعناً) دلالة مؤكدة على حتمية الرحيل، وتخصيص هذا الرحيل (عن الأهل) ليظهر مدى الحسرة والأسى ولوعة الفراق، وكان لتحديد (بطن ملحد) دور كبير في زيادة تكثيف الدلالة المكانية، واكتمل معنى الأسى والألم بصياغة اسم المفعول (محمولاً) ليوحي بأن هذا الحمل خارج عن إرادته فهو قدرٌ حتمي على كل إنسان، وأضفى الشاعر طابع العموم من خلال تنكيره كلمة (يوم) ليعبر عن الجهل بهذا اليوم، فهو مجهول وغير معلوم زمانه.

ويأتي البيت الثاني امتداداً لهذا المعنى وناتجاً طبيعياً للبيت الأول ليستمر في تأكيد هذه الحقيقة، حيث كان لمجيء عدد كبير من الأفعال دوره في إبراز ما كان ينعم به الشاعر في المستقبل وما آل إليه بعد الموت، وذلك من خلال التقابل بين شطري البيت الثاني باستخدام صيغتي الماضي والمضارع، وتأتي الفاء في البيت الثالث لتعلن عن مصير الشاعر من خلال احتمالين:

الاحتمال الأول يبدأ بوسيلة تعبيرية تكتنز بشحنة انفعالية من خلال (واو الندبة) التي تحمل دلالات مأساوية عميقة من خلال ما تظهره من تفجع وتوجع على ما بعدها، وقد تناقص هذا المعنى بما جاءت تعبر عنه هنا حيث الراحة والسعادة، فهذه الراحة نتيجة طبيعة لقوله (إن كان زادي مقدماً) فالزاد هو العمل الصالح وهو خير ما يتزود به المرء لذلك اليوم العظيم.

أما الاحتمال الثاني فظهر من خلال التقابل مع الشطر الثاني من البيت، فجاء بأسلوب النداء الذي يحمل معنى التحسر والاستعطاف، وربما كان لذكر أداة النداء (يا) مدلول على بعد المنادى وبعد الوصول إليه الناتج عن حرص الشاعر ورغبته في عدم الاقتراب من التعب والعذاب الناتج عن عدم التزود لهذا اليوم.

فنجد في الأبيات السابقة بروز الذات المتكلمة لدى الشاعر بروزاً قوياً عبر ضمائر المتكلم المتصلة والمستترة والتي كثر ورودها في الأبيات (عني – أرحل- أترك – كنت – ألقي – آنست – راحتي – زادي – نصيبي – كنت – أتزود) فقد استغلها الشاعر لتعبر عن

دلالة شعورية مكثفة خاصةً وأن نسبة الكلام إلى ياء المتكلم تؤكد الحقيقة التي يرغب الــشاعر في إقناع القارئ بها وتوصيلها إياه.

إذن لقد ارتبطت فكرة الحياة والموت لدى شعراء الزهد الأندلسيين بالرؤية الدينية، وبمــا خلفته الأحداث السياسية والاجتماعية في النفوس من خيبة ومرارة وحرمان جــراء انغمــاس الناس في ملذات الدنيا ومغرياتها. فالتأمل في قضية الحياة والموت عند هؤلاء الشعراء ينبــع من صميم إيمانهم وعقيدتهم، وقد ظهر هذا في أشعارهم بشكل جليّ، حيث نجد نظــرة الحــب والولَه للدنيا والتي كانت سائدة، قابلتها عند الزهاد مقاومة للتخفيف من هذا الولَه والدعوة إلــى ذم الدنيا وتحقيرها تحذيراً من عواقبها وتذكيراً بفنائها، فأكثروا من ذكر الموت وأطالوا التأمل فيه، والحديث عن البعث والحياة الآخرة، لذلك دعوا لذكره والاستعداد له .

من هنا نجد أن ذم الدنيا واحتقارها والتذكير بالموت والآخرة كانت من أهم الروافد التــي غذت نزعة الزهد لدى كثير من الشعراء، فجاءت أشعارهم لتجسد هذه الفكــرة وتحمــل هــذه المعاني بصور التعبير المختلفة. لأنها كانت تصدر عند بعضهم عن رؤية فكرية مثل ابن عبد ربه، ابن حزم، الألبيري، أما نظرة البعض الآخر للحياة والموت فكانت لا تصدر عن مــنهج فكري أو فلسفة عميقة بل كانت عبارة عن نظرات سريعة صيغت بشكل مباشر وبلهجة تحمل طابع التخويف والتحذير من فوات الأوان، وتدفع إلى مجاهدة النفس وتعزيز الإيمــان بقــضية زوال الدنيا وحتمية الموت، وضرورة الاستعداد له والتخلي لأجله عن الدنيا والتزود بــصالح الأعمال والاستسلام لقضاء الله وقدره.

خامساً - الجنة والنار :

تشكل الجنة والنار ثنائية الثواب والعقاب في الديانة الإسلامية، فالجنة ثواب المؤمنين، والنار مصير الكافرين، وقد قدّم لنا القرآن تصورات كثيرة إيجابية وسلبية عرضها، ثم عرض لنا النتائج التي تسببها ثم ترك لنا حرية الاختيار، ولا نكاد نجد آية تتحدث عن الجنة إلا ومعها آية تتحدث عن النار، ولا نكاد نجد آية تتحدث عن العمل الصالح ومحاسنه، إلا وتليهــا آيــة تتحدث عن العمل السيئ وعواقبه وسلبياته.

فوجود النار في القرآن يكشف عن مفهوم الإسلام للعقاب، فالعقاب هــو بنــاء قيمــي وأخلاقي، وبالتالي صياغة هذا الشكل أو ذاك من العقاب يعود إلى المعيار الأخلاقي للمشرّع .

ومفهوم الجنة والنار أو الثواب والعقاب في الإسلام يؤثر على شخصية المــسلم لأنــه يحدد له مستوىً أخلاقياً، ويجعله يتحرك ضمن معايير قيمية محددة تحدد مــصيره الآخــروي

كما جاء في قوله تعالى "وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربياً لتنذر أم القرى ومن حولها وتنذر يوم الجمع لا ريب فيه، فريق في الجنة وفريق في السعير"[1].

ومن هذا المنطلق اتجه شعراء الأندلس لتناول موضوع الجنة والنار في أشعارهم لتكون دافعاً ومحفزاً لفعل كل ما يقرّب الإنسان من الجنة، ومنفراً عن كل فعلٍ يدني الإنسان من النار. وقد وجدنا أن الشعر الذي تناول دال الجنة والنار قد دار حول المحاور التالية :

1. تحديد مصير الإنسان في الحياة الآخرة .
2. وصف حال الكافر في النار ثم التحذير منها.
3. وصف حال أهل الجنة ومدح الفائزين بها.

لقد شُغِل الزهاد والفقهاء في التفكير في المصير الآخروي للإنسان، لذلك حرصوا من خلال آدابهم على التأكيد على حقيقة المصير الحتمي الذي ينتظر كلاً منا، كما عبر عنه الشاعر ابن خفاجة فهو يرى أن الإنسان بعد هذه الحياة أمام إحدى الاثنتين إما نعيم الجنة، وإما عذاب جهنم فيقول[2]:

وكلٌّ مَـدِينٌ بما كـان دانَ	**فثمَّ الجزاءُ وثمَّ الحسابْ**
فلا تُجْـرِ كفّكَ من مُهْـرَقٍ	**بما لا يُسرُّ هناك الكتابْ**
فـإنك يوماً مُجـازًى بـه	**وإنَّ يـداً كتبتهُ تـرُابْ**
ولا خطةٌ غير إحدى اثنتين	**إمّـا نعيمٌ وإمّا عـذابْ**

إن السنوات الطويلة التي عاشها ابن خفاجة جعلت كلامه يأخذ طابع الحكم فنجده يبدأ كلامه بجملة تقريرية مستخدماً كلمة "كل" ليعطي كلامه طابع العموم والشمول، فهو يضع كل من يخاطبهم أمام خيارين الجزاء أو الحساب محدداً البعد المكاني لهذا الخيار بكلمة (ثمّ) وهي "ظرف يشار به إلى البعيد" حيث يشير إلى المكان الذي يكون فيه الحساب يوم الآخرة.

ويشحن الشاعر الصياغة بالأسلوب الطلبي المشحون بدلالة انفعالية قوية (فلا تجر كفك من مهرق) ليدلل على حرصه على تجنب كل مالا يُسرُّ في الآخرة، ويعطي تبريرا لهذا النهي في البيت الثالث محدداً البعد الزمني بكلمة (يوماً) للتأكيد على حتمية حدوث يوم القيامة، الذي يتم فيه الحساب والمجازاة على كل ما قام به الإنسان، ويقرر في البيت الأخير حقيقة دينية لا مراء فيها، وهي إما نعيمٌ ممثلٌ بالجنة وإما عذابٌ ممثلٌ بالنار، ولا توسط بينهما.

ومن منطلق الترهيب والتخويف اتجه الشعراء إلى وصف مشاهد من النار، ووصف لحال الكافر في ذلك اليوم، ويعتبر أبو إسحاق الألبيري من أكثر من تناولوا ذلك، بل أفاضوا

---

[1] الشورى: 7.
[2] ديوان ابن خفاجة، ص213- 214.

في الحديث عنه حتى إنه نظم قصيدة كاملة، وجعل آخر كلمة في كل بيت منها كلمة (النار) والتي يقول في مطلعها[1]:

وَيْلٌ لأهلِ النارِ في النارِ ماذا يُقاسُونَ من النارِ

تَنْقَدُّ من غيظٍ فَتَغْلي بهم كَمِرجَلٍ يغلي على النارِ

فيستغيثونَ لكي يُعتُبوا ألا لعاً مِن عَثْرةِ النارِ *

وكلهم مُعترِفٌ نادِمٌ لو تُقبلُ التوبةُ في النارِ

إن المقدرة اللغوية والبراعة الفنية مكنت الألبيري من أن ينظم قصيدته المطولة ويجعل كلمة (النار) آخر كلمة في كل بيت منها، فجاءت كلماتها وتراكيبها تنم عما تكتنفه نفسية الألبيري من خوف وقلق مما يخبئه القدر، واتضح هذا الخوف جلياً في تكرار كلمة (النار) التي سيطرت على وجدان الشاعر وأصبحت كابوساً يطارده في كل مكان وزمان، فاستهل أبياته بأسلوب الدعاء الذي يحمل معنى الترهيب، وأضاف "أهل" إلى كلمة النار لتدل على استحقاقهم لهذا العذاب بما فعلوه في الدنيا من منكرات، أما حرف الجر (في) يشيرإلى البعد المكاني على وجودهم ومكوثهم في النار. ويستمر الشاعر في صياغته متسائلاً بأسلوب الاستفهام المفرغ من دلالته ليحمل معنى التعجب والشفقة على أهل النار، وجاء بالفعل (يقاسون) ليحمل دلالة الآلام الشديدة التي يكابدونها ويعانون من شدتها.

ويوظف الشاعر في صياغته التشبيه ليبين شدة اشتعال النار، رغم الفرق الشاسع في الصورة ما بين نار جهنم وهي تغلي وبين المرجل، وما الصورة إلا لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي بغرض الموعظة والتذكر، وتستمر حركة المعنى في البيت الثالث باستخدام (الفاء) العاطفة التي تدل على السرعة والتعقيب إذ إنهم يبدؤون الاستغاثة بمجرد دخولهم النار، ويطلبون المساعدة لإنقاذهم مما هم فيه، ولكن هيهات.

ثم يظهر الشاعر الكيفية التي أضحى عليها هؤلاء المقصرون، فجاء بكلمة (كلهم) التي تعطي طابع العموم والشمول بالإضافة إلى استخدامه أسماء الفاعلين (معترف – نادم) ليفيد التوكيد على حتمية حدوث الفعل واستمراره، واستخدم حرف الشرط (لو) الذي يحمل بالإضافة لمعنى الشرط معنى التمني، ولكنه جاء محذوف الجواب ليفهم من السياق بإثارة ذهن المتلقي وتشويقه للبحث عن المعنى المحذوف. ويواصل الألبيري تصويره لحال أهل النار وما يكابدونه من ألوان العذاب هناك فيقول[2]:

لا راحةٌ فيها ولا فترةٌ هيهات لا راحة في النارِ

---

[1] ديوان الألبيري، ص85.

* لعاً: دعاء يقال للعاثر بأن يقوم من عثرته، أي لا أقامك الله من عثرتك.

[2] السابق، ص85.

أنفــاسُها مطبقــةٌ فــوقهم وهكذا الأنفاس في النــارِ
سبحان من يمسكْ أرواحهم في الدَّركِ الأسفلِ من النارِ
ولو جبالُ الأرضِ تهوي بها ذابت كذوبِ القِطرِ في النارِ

يصدّر الشاعر أبياته بأداة النفي (لا) المكررة مرتين وذلك ليؤكد استبعاد وجــود أي راحـــة في النار، ولمزيد من التأكيد على الفكرة يستخدم فعل الأمر (هيهات) بمعنى بَعُدَ ويتبعه "بـــلا" النافية للجنس والتي "تدل على نفي الخبر عن الجنس الواقع بعدها على سبيل الاستغراق"[1] أي نفي وجود الراحة في النار نفياً مطلقاً.

ويميل الشاعر إلى التفصيل في صياغته بذكر ألوان من العذاب الموجودة في النار فيقــول أن (أنفاسها مطبقة فوقهم) معبراً عن إحكام السيطرة عليهم وتمام الإطباق.

وفي خضم هذا الجو المرعب والمخيف يتوجه الشاعر إلى الله بالتسبيح وتنزيـــه ذاتـــه عن كل عيب ونقص، ليبين عظمة قدرته في التحكم والسيطرة على أرواح الناس حيث يقبضها في الدرك الأسفل من النار، وقيل إن للنار سبعة أدراك وهي : سعير، حطمة، جحيم، جهــنم، هاوية، سقر، لظى، وقد وصف الشاعر هنا الدرك "بالأسفل" متمثلاً قوله تعــالى "إن المنـــافقين في الدرك الأسفل من النار"[2].

ولشدة خوف الألبيري من النار فقد سيطرت على جُلّ تفكيره حتى إنـــه أخـــذ يـــصف أحوال الكافر فيها في أكثر من مشهد وصورة، لعل ذكره دائماً لها ولألوان عذابها يكون رادعاً له ولغيره عن ارتكاب المعاصي، ومن ذلك قوله[3]:

يهوي بها الأشقى على رأسهِ فالويلُ للأشقى من النارِ
فتارةً يطفــو على جمــرِهـــا وتارةً يَــرسُبُ في النارِ
وكلمـــا رامَ فِـــــــرارًا بهـــا فرّ مـــن النارِ إلى النارِ
يطــوفُ مـــن أفعى إلى أرقمٍ وسُمُّـــها أقوى من النارِ

يعرض الألبيري وصفاً دقيقاً لحال الكافر في النار، إذ إنه يعلو تارةً على جمر مـــن نـــار جهنم، ويغوص تارةً إلى أسفل النار، وكأن النار دولاب تدور بهم، تغلي ولا تستقر.

ويكشف أسلوب الشرط في البيت الثالث عن تلازم بين ركني الجملة مستخدما "كلما" التـــي تفيد الاستمرار والتكرار، فكانت رغبته في الفرار من النار ملازمة لوجوده الأبدي في النـــار، وقوله (فرّ من النار إلى النار) تعبير يدل على إحاطة النار بهم إحاطة السوار بالمعــصم فـــلا ملجأ ولا نجاء لهم منها، لأن دائرتها تدور عليهم وتمسك بهم .

[1] مغني اللبيب، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار السلام، 2002، ج1، ص194.
[2] النساء: 145.
[3] ديوان الألبيري، ص85.

ويسترسل الشاعر في وصف حال هؤلاء الأشقياء، فهم كمن يطوف ويتحول من أفعى إلى أرقم، وهو أخبث أنواع الحيات، أي كمن يلجأ من الخطير إلى الأخطر فهذا مصير الأشقى الذي اختار الضلال على طريق الهداية، كما جاء في قوله تعالى: " فأنذرتكم نارا تلظى لا يصلاها إلا الأشقى"(1).

أما ابن حمديس فعندما يذكر النار يرتعد خوفاً من أهوالها جراء ما اقترفه من ذنوب في شبابه، لذلك يتمنى أن ينجو من هذه النار العاتية فيقول(2):

يــاربِّ إن النــارَ عــاتيــةٌ	**وبكــل ســامعةٍ لها حَــسٌ**
لا تجعلنْ جســدي لها حَطَباً	**فيــه تحــرّقُ مني الــنفسُ**
وارفــق بعبدٍ، لَحْظُهُ جــزعٌ	**يوم الحساب، ونُطقُهُ همسُ**

يسلك الشاعر في هذه الأبيات مسلكاً تعبيرياً يعمد فيه إلى الترغيب بالجنة والترهيب من النار، فنجده يذكر النار وحدها وذلك ليبين شدة خوفه وفزعه منها، لذا فهو يناجي ربه بأسلوب النداء الذي يريح القلوب ويطمئن الأفئدة فيقول (يا رب) وهذا اعتراف منه بربوبية الله (عز وجل) في لحظات الضعف الإنساني أمام غوائل النار الذي يصفها بأنها عاتية وشديدة، فهو يؤكد إيمانه بحتمية وجودها وعجزه عن تحملها، ثم يخبر الشاعر عن هذه النار بتقديم ما حقه التأخير فيقول (بكل سامعة لها حس) ليعطي طابع العموم والشمول لكل المخلوقات التي تسمع صوت النار وحسيسها.

وانطلاقاً من خوف الشاعر وارتعاده من النار يلجأ إلى فعل طلبي مشحون بدلالة انفعالية قوية متمثلا بأسلوب النهي الذي خرج عن دلالته ليحمل معنى التوسل والاستعطاف لله، بألا يحرق جسده في النار، وقد جاء بالتضعيف في الفعل (حرّق) ليدل على المبالغة والزيادة في العذاب.

وتتحرك الصياغة في البيت الثالث من خلال الربط والجمع بحرف العطف (الواو)، فالشاعر يريد ألا يعذب في النار ويطلب الرفق بحاله فجاء بأسلوب الأمر الذي خرج عن معناه ليحمل دلالة الدعاء والرجاء، واستخدم كلمة (بعبدٍ)لتوحي بالتذلل والخضوع لله والاستسلام التام له، وكيف لا وهو في مقام التوسل والرجاء في موقف شديد الهول، لذا فالأمر يحتاج إلى رفق ولين، فجاء بالفعل (ارفق) ليناسب الموقف، ويمعن الشاعر في وصف الإنسان في هذا الموقف حيث يجعل نطقه همساً من شدة الخوف والتذلل، فقد تقطعت به السبل ولا سبيل أمامه ولا رجاء إلا ربه.

---

1 الليل: 14.
2 ديوان ابن حمديس، ص283.

وتبرز مهمة الشاعر الورع في التحذير من النار والدعوة إلى ممارسة كل ما يقــرّب الإنسان من الفوز بالجنة، وفي ذلك يقول الألبيري[1]:

يا أيها الناسُ خُذُوا حذركُمْ	**وحَصنّــوا الجنـــةَ للنـــارِ**
فإنها مـــن شــرِّ أعدائكُمْ	**ما في العِدا أعْدى من النارِ**
وأكْثرِوا من ذِكْرِ مـــولاكُمُ	**فَــذِكْرُهُ يُنجِي مـــن النـــارِ**

يصدّر الألبيري أبياته بأسلوب نداء يحمل معنى التنبيه والتودد النابع من الحرص على مصير أولئك العقلاء الذين يستجيبون لكل ما من شأنه طاعة الله، لذا يطلب منهم الشاعر أخــذ الحيطة والحذر وأن يكونوا على يقظة تامة خوفاً من الولوج إلى النار، ولا ســبيل لهــم إلـــى النجاة من ذلك إلا ببناء سور من الأعمال الصالحة التي تقربهم من الله عز وجل وتجعلهم أهلاً لعفوه ورحمته، حيث جاءت اللام في قوله (للنار) بمعنى ضد النار.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف منبه أسلوبي للتنفير من النار عن طريق أســلوب التوكيــد المتبوع باسم التفضيل، أما حرف الجر "من" فجاء ليفيد التبعيض، وكأنـــه يفتــرض أن هنـــاك عدداً من الأعداء للإنسان، والنار أحد هؤلاء الأعداء، ولكنه يستدرك قوله في الشطر الثـــاني، ويأتي بأسلوب النفي (ما في العدا أعدى من النار) ليؤكد أن النار لا عدو يدانيها فـــي شـــرها وأذاها.

وقد رسا الشاعر بالقارئ أخيراً إلى سبيل النجاة الحقيقية من جمر هذه النـــار، وذلـــك بالإكثار من ذكر الله استجابةً لقوله تعالى "ألا بذكر الله تطمئن القلوب"[2]، فالذكر المطلوب قولاً وفعلاً، أي اذكروه حين يوسوس لكم الشيطان بفعل السوء، اذكره أيها الإنسان عندما تــضعف أمام هوى نفسك فتمسي كالثور الهائج تضرب وتقتل وتنهب.... فَذِكرُك لله ينجيك من النـــار، لأنه يجعلك تشعر بعظمته، وشعورك بعظمته يردعك عن فعل كل قبيح .

ورغبةً في تحفيز القارئ على تقبل أفكاره ونهجه، يعرض الألبيــري رؤيتـــه الدينيـــة ويحيلها إلى تجربة يحياها فينعم بنعيم جنتها، أو يصطلي بنارها فيقول[3]:

واللهِ لـــو أعْقِــلُ لم تكتَحِلْ	**بالنـــومِ عينيْ خِيْفَةَ النـــار**
ولا رَقَـــا دَمْعي، ولا عِلْمَ لي	**أنّي في أمْـــنٍ مـــن النـــارِ**
ولم أرِدْ مـــاءً ولا سَـــاغَ لي	**إذا ذَكَـــرْتُ المُهْلَ من النارِ**

[1] ديوان الألبيري، ص85-86.
[2] الرعد : 28.
[3] ديوان الألبيري، ص86.

ولــم أجــدْ لـــذة طعــمٍ إذا	**فكرتُ في الـــزقومِ في النارِ**
أيُّ التـــــذاذٍ بنعيـــــــمٍ إذا	**أدّى إلى الشّقـــوةِ في النارِ**
أم أيُّ خيـــرٍ في سُـــرورٍ إذا	**أعْقَبَ طُولَ الحُزْنِ في النارِ**

يقدم الألبيري من نفسه مثالاً حياً في الخوف من النار، فهو يؤنب نفسه كيف يمارس حياته بشكل طبيعي من زينة وطعام ومنام وهناء وسرور، بينما عذاب النار سيكون في نهاية المطاف مصير المتهاونين والمفرطين بحق الله .

وقد حشد لإبراز فكرته هذه العديد من المفردات والأساليب، والتي تصدّرها بأسلوب القسم (والله) للتوكيد ثم جاء بأسلوب الشرط للحث على عدم الغفلة عن يوم القيامة وإعداد العدة له والتزود من الحياة الدنيا بالعمل الصالح للنجاة من النار فجاء بفعل الشرط (أعقل) ليعبر عن عقلانية هذا السلوك و هذا النهج.

ولجأ الشاعر لظاهرة التقديم والتأخير في النظم لأنهما "يرتبطان على ما في أذهاننا من اهتمامات وبما في إدراكنا من ميل إلى التعبير عن إحساس نريد نقله إلى الآخرين بصورة مقنعة ومؤثرة"[1]، ويتضح ذلك في تقديمه (بالنوم) على (عيني) ليفيد التوكيد والتخصيص.

وقد جاء الشاعر بالنتيجة الشرطية (لم تكتحل بالنوم عيني) وإن كان هذا الفعل يحمل دلالة الراحة النفسية وهدوء البال، إلا أنه يستنكره على نفسه فيعبر بالمفعول لأجله (خيفة النار) عن سبب استنكاره للنوم المريح لنفسه.

فنلاحظ هنا أن الشاعر قد زاوج بين ألفاظ المعجمين، المعجم الذي يحمل دال الراحة والطمأنينة مثل (تكتحل – رقا دمعي – أرد ماء – لذة – طعم – التذاذ – سرور) والمعجم الذي يحمل دال الفزع والقلق مثل (خيفة – النار – المهل – الزقوم – الشقوة – الحزن) ليثير من خلال هذا التقابل الفزع والخوف في نفوس المتهالكين على حطام الدنيا والمفرطين بمستحقات الفوز بالآخرة.

كذلك أكثر الشاعر من توظيف دال (إذا) إذ إنها وردت في الأبيات أربع مرات وهي تستخدم في الأحوال كثيرة الوقوع، ونلاحظ من خلال أساليب الشرط تكرار ظاهرة التقديم والتأخير حيث قدم الشاعر جواب الشرط على فعل الشرط أكثر من مرة، وذلك ليعمق صورته عند المتلقي" وأن يشركه في تكميل العناصر المكونة للتركيب الشرطي وردّها إلى تسلسلها الطبيعي بضم بعضها إلى بعض"[2]، وقد زخرت هذه المقطوعة أيضاً بالعديد من أساليب النفي التي جاءت لتوكيد الفكرة الرامية إلى التنفير والتحذير من النار وأهوالها.

---

[1] معاني التراكيب، د. عبد الفتاح لاشين، د.ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1982، ص150.

[2] شعر الراعي النميري (دراسة أسلوبية)، عبد الجليل صرصور، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، القاهرة، 1996، ص63.

ويتجه ابن حمديس في حديثه عن الجنة والنار إلى أسلوب الترغيب والترهيب، أي الترغيب في الجنة، والترهيب والتنفير من النار فيقول[1]:

هكذا ينقضي الزمانُ إلى أنْ ... تشملَ العالمينَ فيه المنُونُ

وتقومُ الموتى النيامُ إلى ما ... كُحِلتْ بالحياةِ منه العُيونُ

بجنـــانٍ يقيـــم فيها مقيـــمٌ ... أو بنارٍ فيها عذابٌ مُهينُ

اتخذ ابن حمديس عامل الترغيب والترهيب في حث الإنسان على عمل الخير، فاستهل البيت باسم الإشارة (هكذا) وكأنه يشير إلى واقع يعرفه الجميع وحقيقة لا تخفـــى علـــى أحـــد، وهي حركة الزمان وطبيعة الحياة وما يسفر عن انقضاء الزمان، فرحاه دائرة لا يكل ولا يمل ولا يفتر.

فعلى مستوى البنية اللغوية استخدم الشاعر كلمة (العالمين) لتوحي بشمول سطوة الموت لكـــل المخلوقات دون استثناء، ثم يتطرق إلى بعثة الموتى من قبورهم ليجدوا الحـــساب بانتظـــارهم على ما قام به الإنسان في حياته الدنيا شراً أو خيراً.

وقد لجأ الشاعر في البيت الأخير للبنية التقابلية ليوضح من خلالها المـــصير الحتمـــي لكل إنسان حيث لا مفر أمامه من إحدى اثنتين، إما (جنان يقيم فيها مقيم)، وجاء بكلمة (جنان) جمعاً لتدل على كثرة ألوان النعيم التي تنتظر المؤمن، أمـــا اسم الفاعـــل (مقيم) فـــدلَّ على الاستقرار والخلود...، أو (نارٍ فيها عذابٌ مهينٌ)ونكّر كلمة (نار) للتهويل، أما تقديم ما حقه التأخير فجاء للأهمية والتخصيص، ناهيك عما يحمله هذا التعبير من دلالة الذل والإهانة.

واسترسالاً للحديث عن مصير الإنسان يوم القيامة يوجـــه الألبيـــري كلمتـــه للفـــائز والخاسر في هذا اليوم فيقول[2]:

طُـــوبَى لِمَنْ فازَ بِدارِ التُّقَى ... ولم يَكُنْ من حَصَبِ النَّارِ

ووَيْلُ مَنْ عُمِّـــرَ دَهْراً ولم ... يُرحَمْ ولم يُعتَقْ من النَّارِ

يحرص الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية على شحن الصياغة بنـــوع مـــن التـــوتر الدلالي الناتج عن تقابل البيت الأول وما يحمله من دلالة إيجابية مع البيت الثاني ومـــا يحملـــه من دلالة سلبية، فجاء بكلمة (طوبى) والتي تعني الغبطة والسرور والخير لمن فاز في الجنـــة وحظي فيها بخلود وبقاء بلا زوال وغنى بلا فقر، كما جاء في قوله تعالى "الذين آمنوا وعملوا الصالحات طوبى لهم وحسن مآب"[3].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص516.
[2] ديوان الألبيري، ص85.
[3] الرعد: ص19.

ويلجأ الألبيري إلى أسلوب الترهيب والتهديد لمن منحه الله نعمة العمـــر المديـــد ولـــم يستثمر هذا العمر بصالح الأعمال ليُرحم يوم الحساب، وقد استخدم الشاعر الفعلين (يـــرحم – يعتق) بصيغة المبني للمجهول لمعرفة الفاعل وغناه عن الـــذكر فالويـــل لمـــن ركـــض وراء الشهوات وعمّر دنياه الجيفة الفانية، وخرّب آخرته الباقية .

وهكذا نجد أن الشعراء قد اتخذوا من الجنة والنار موقفاً محفزاً للنفس الإنـــسانية مـــن خلال إشاعة جو الترغيب والترهيب في الشعر حيث أن اجتماع الرغبـــة والرهبـــة تـــشكلان الرقابة الأخلاقية في حس المسلم مما يدفعه إلى سلوك كل ما من شـــأنه يقـــربه مـــن الجنـــة ويجنبه النار.

الفصـــل الثالـــث

التناص في شعر الزهد

* مفهوم التناص ونشأته تطوره.
* التناص القرآني ويشمل:
- التناص بالمفردة القرآنية
- التناص بالتراكيب القرآنية
- التناص بالمعاني القرآنية
- التناص بالفاصلة القرآنية
* التناص بالحديث الشريف

مفهوم التناص:

إن النص الأدبي ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوي الخاص بلغة ما، والذي يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت في هذه اللغة، "فهو يقوم أساساً على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، والتي خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافي"[1].

ويعرّف التناص أحياناً على أنه "إشكالية الكتابة بكتابات أخرى، أي التعويل على غيره في الكتابة، ولكن بقليل من التوسع والإضافة، فما من كتابة مبتكرة خالصة مائة بالمائة دون أن تكون متأثرة بغيرها، بل هو امتزاج بين "الأنا" و"الآخر" السابق عليه ليكوّن في الأخير نصاً إلى جانب النصوص الإبداعية الأخرى"[2]، وهذا ما أكدته الناقدة جوليا كريستيفا حيث تقول في كتابها (علم النص): "إن كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أدبية أخرى"[3].

من هنا فإن التأثر بالنص الآخر هو حالة طبيعية، حيث إن الإنسان لا يولد شاعراً ولا قاصًا ولكن بحكم قراءته ومطالعته يزداد مخزونه الثقافي ومع مرور الأيام تصقل موهبته. وبذلك يمكن القول: إن "النص حصيلة ثقافية وحضارية لمرحلة الأديب عبر إبداعه، بل عبر حياته كلها... فالمصطلح إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، يثريها ويعلي منها، بوصفه بؤرة جامعة للمعارف والخبرات والثقافات الإنسانية كلها...لهذا كله يستحق أن نطلق عليه (جامع النص) كما قال جيرار جنيت"[4].

فكل من المبدع والمتلقي في حاجة إلى التفاعل مع ماضيه الثقافي الذي يمتلكه كل منهما، الأول في حاجة إليه لبناء صرحه المسمى نصاً، أما الثاني فحاجته إلى بيان هذه الجذور التي استقى المبدع منها قواعد نصه، فالمبدع والمتلقي في حالة تناص، لكن الغاية من تناص كل منهما مختلفة، فالأول يقرأ نصوصاً مختلفة، منها تتكون لبنات نصه، والثاني بدوره يقرأ نصوصاً عديدة ويحللها، فالأول يركب نصاً، والثاني يفك هذا التركيب ببيان جذوره، وربما كان أصل "تناص" من "نَصَصَ" على وزن "فعل"، وتناصَّ على وزن تفاعل وهي من الصيغ التي لا تحدث إلا بين اثنين على الأقل مما يدل على أهمية المشاركة والمفاعلة بين طرف وأطراف أخرى تقابله، فنقول تناص القوم أي "اجتمعوا" والاجتماع هنا أمر محتوم على كل نص، فالنص يجمع شتاته من خلال نصوص أخرى عديدة، بل من خلال سياقات وتجارب وأحداث وأشخاص ...إلخ. ومن ثم فهذا المصطلح يجمع بين أمرين هما[5]:

---

[1] التناص القرآني والإنجيلي والتوراتي في شعر أمل دنقل، نادر قاسم، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع6، 2005، ص241.
[2] التناص وإشكالية الكتابة، محمد طه حسين، مجلة الثقافية، الأردن، ع60، ديسمبر2003، ص130.
[3] علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد زاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997، ص21.
[4] التناص القرآني في شعر أمل دنقل، عبد العاطي كيوان، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998، ص17.
[5] التناص بين القرآن والحديث، صبحي إبراهيم الفقي، مجلة علوم اللغة، م7، ع2، القاهرة،2004، ص102.

1. مادة هذا التفاعل هي "النص"
2. طبيعة العلاقة بين النصوص وهي "التفاعل.

فالكفاءة اللغوية لدى منتج النص تقاس بمقدار ما استطاع أن يختزنه من محصول لغوي، وثقافي، وتجارب، وأحداث... وذلك عبر الزمن.

ويضيف د. صلاح فضل أن النص يكتسب قوته بقدر ما يكتسبه من أعمال أخرى، "فأي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص..."[1].

ويعرض د.عناني التطور في معنى هذا المصطلح ليفضى في النهاية إلى أن معنى التناص "كان مقصوراً في أول الأمر على تعدد الأصوات في الشعر بأبسط معنى اشتقاقي له، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرد (سواء) أكان يمثل في النبر أم في توالي الحركات والسكنات وبين أصوات الحروف نفسها، ثم تطور معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها أو أقربائها في نصوص أخرى خارج القصيدة، ثم اتسع معناه أخيراً في دارسة "السيموطيقا"*ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوى صوتياً كان أو دلالياً أو تركيبياً"[2].

طبيعة التناص:

ومما لاشك فيه أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين النص وطبيعة التناص، فهو يسمح بتوليد نصوص جديدة من رحم نصوص أخرى قديمة "فأي نص جديد في أي مجال من المجالات ما هو إلا حصيلة لتفاعل خلاق بين منشئ هذا النص ونصوص أخرى سابقة عليه"[3]. لذلك فإن التناص يرمى إلى "الاتساعية النصية" فليس هناك عمل أدبي لا يستدعى، بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى. ومن طبيعة التناص كذلك أنه لا يخص الشعر دون النثر بل يتجلى فيهما معاً، فقد يتبادل النص الشعري مع النص النثري، فنرى فحوى الحكم والأمثال في طيات الشعر الجاهلي، وكذلك العمل النثري، لهذا يرى محمد عزام أن "التناص تحكمه ثلاثة قوانين، وإن كنا نرى أن هذه القوانين تمثل درجات التناص في العمل، وهذه القوانين هي[4]:

1. الاجترار، وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة.
2. الامتصاص: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية

---

[1] طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، صلاح فضل، مجلة فصول، م8، ع1، 1989، ص25.
[2] المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، ط2، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، 1997، ص187.
[3] الملكة الشعرية و التفاعل النصي، محمد بريدي، فصول، م 8، ع3، 1989، ص22.
* السيموطيقا: هي الوسيلة التي تدرس وسائل الاتصال المختلفة، وتبين أوجه الاختلاف بين اللغة الإنسانية غير اللسانية وبين اللغة الإنسانية التي تصحبها لغات غير سامية . للمزيد انظر: علي حسن النجار، 2008م، www. Kululiraq.com
[4] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، www. awa-dam.org

النص الغائب وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد.

3. الحوار: وهو أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية المتعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية".

أما صبحي الفقي فيرى أن "طبيعة العلاقة بين النص وغيره من النصوص تخضع لأحد المعايير التالية[1]:

1. مطابقة بالمعنى دون اللفظ .
2. المشابهة في اللفظ والمعنى.
3. المخالفة.
4. التفصيل والشرح والتوضيح.
5. الإجمال في أحدهما والتفصيل في الآخر".

وخلاصة القول أن التناص يأتي على وجهين:

- التناص بالشكل والمعنى.
- التناص بالمعنى دون الشكل.

فالتناص يجعل النص كائناً حياً يأخذ ويعطي، بل يكسبه اللانهائية النصية التي تمتع النص بالجذور المتعمقة في نصوص أخرى، وتجعله مادة لاكتساب النصوص التي تليه كذلك.

نشأة التناص في الأدب الغربي:

أصبح مصطلح التناص ذا دور مؤثر في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، لما له من الذيوع والانتشار، وبخاصة في المرحلة الأخيرة، التي تبوأ فيها بوضوح مكانة بين المصطلحات والمناهج النقدية الحديثة، تلك التي أخذت في الظهور في أدبنا المعاصر. ويرجع الفضل في ظهور هذا المصطلح لعدد من الرواد وعلى رأسهم باختين، وجوليا كريستيفا.

غير أن بعض النقاد يعتبر أن باختين صاحب الأسبقية، والعَلَم الأول في الحديث عن التناص إذ "يقول "جريماس" في كتابه المشترك عن السيميوطيقا " كان الباحث السيمويولوجي الروسي باختين أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه، والتي يمكن أن تمثل تحولاً منهجياً في نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه"[2].

من هنا تؤكد الشواهد أن باختين قد أثار المفهوم ولم يثر المصطلح، ولكنه وضع الأسس النظرية لهذا المصطلح في كتابه (شعرية دويستوفسكي) ودعاه بالحوارية. ومن الإسهامات

[1] التناص بين القرآن والحديث، صبحي إبراهيم الفقي، مجلة علوم اللغة، م7، ع2، القاهرة، 2004، ص108.
[2] شفرات النص، صلاح فضل، ط2، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995، ص111.

التي أفاض بها باختين في هذا المجال، تقديمه لعدة مجالات يظهر فيها التناص بصورة جليـــة، منها[1]:

1. التناصية الروائية.
2. التناصية الإجناسية، فالجنس الأدبي يدخل في حوار معلن أو خفي مـــع غيـــره مـــن الأجناس سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون...
3. التناصية النقدية (الميتالغوي) فالكتابة النقدية نصوص تعالج نصوصاً...
4. التناصية القرائية.

أما العَلَم الثاني في هذا المجال فهو البلغارية جوليا كريستيفا، فإذا كان الفضل لباختين فـــي وضع المفهوم فإن كريستيفا أسهمت بوضع وبلورة ذلك المصطلح الذي نتداوله الآن "التناص"، فهي أول من طرح هذا المصطلح حيث طرحته في منتصف الستينات، إذ "تحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهـــدف إلـــى الإخبـــار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه"[2]. فهي إذن التي أعطت للتناص التسمية النهائية، "وكل نص - طبقاً لهذا التصور - سيكون ذاتاً موحدة مستقلة لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار، أو بالتعدد، أو بالتداخل أو الامتصاص"[3].

التناص في الأدب العربي القديم والمعاصر:

إن مفهوم التناص هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمـــة و"ظـــاهرة تـــداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[4]، فالتأمل في طبيعـــة التأليفـــات النقديـــة العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جداً لوجود أصول لقضية التناص فيه، حيث اقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب القديم وأظهروا وجوده تحت مـــسميات أخرى، وبأشكال تقترب مسافة كبيرة من المصطلح الحـــديث، فـــرغم أن مـــصطلح التنـــاص مصطلح واحد في الإنجليزية فإنّه متعـــدد فـــي العربيـــة، فلـــم يتفـــق المترجمـــون العـــرب والمعاصرون على تعريب المصطلح، وواجه إشكاليات وصياغات متعـــددة حـــول ترجمتـــه، ومفهومه تناقلها الباحثون العرب، وهي[5]:

أ- التناص أو التناصية.

---

[1] التناص بين القرآن والحديث، صبحي إبراهيم الفقي، مجلة علوم اللغة، م7، ع2، القاهرة، 2004، ص117.
[2] علم النص، ص21.
[3] التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، د.ط، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991، ص78.
[4] التناص (النشأة والمفهوم)، إيمان الشنيني، 2003، www. Ofocuq.com
[5] التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري، أحمد محمد عطا، بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي لكلية الألسن جامعة قناة السويس، 2007، ص2، www.middle-east-0nline.com

ب- النصوصية.

ت- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.

ث- النص الغائب، ويقابلها النص الراهن أو الحاضر.

ج- النصوص الحالَّة والمزاحة (الإحلال والإزاحة).

أما القدماء فقد استعملوا عدة مفردات تدور حول هذا المصطلح منها: السرقات-الموازنة-المفاضلة-الوساطة-التضمين-الاقتباس-الاستشهاد-المعارضات-النقائض...إلخ.

وقد أوضح الدكتور محمد بنيس ذلك وبيَّن أن "الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، وضرب مثلاً المقدمة الطللية، التي تعكس شكلاً لسلطة النص، وقراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها والتداخل النصي بينها، فَكَون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الزمن فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي"[1].

واستمراراً لتتبع أصول التناص في أدبنا القديم، ولأن السرقة كما يقول "جنيت" صِنفٌ من أصناف التناص" فإنه بإمكاننا اعتبار كتب النقاد القدامى كسرقات أبي تمام، وسرقات البحتري، والإبانة عن سرقات المتنبي دليلاً على التناص حيث تُظهر بشكل جلي مدى تأصل ظاهرة التناص في الشعر العربي"[2]. وهذا طبعاً إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن القدماء قد أدركوا هذه النظرية تنظيراً وتطبيقاً، خاصةً أن هذه المصطلحات كلها لا تستعمل إلا في مجال المقابلة بين أكثر من نص، مما لا يدع مجالاً للشك في أن هذه النظرية كانت شبه كاملة عند علمائنا القدامى، غير أنها لم تأخذ هذا الاصطلاح (التناص) وكانت ذات قيمة نقدية مختلفة عمّا تنبه إليه المحدثون.

وإذا كان مصطلح السرقات يفضي إلى الحكم بأن التالي قد تفاعل في نصه مع سابقيه دون الإشارة إلى هذا السبق، فإن مصطلح التناص يعني التفاعل، والتفاعل يؤدي إلى الانصهار، أما إذا كان الحضور للنص الغائب داخل النص الحاضر عبارة عن نقل فقط دون رابط بينهما فإن ذلك يعتبر تناصاً ضعيفاً وذلك لضرورة اندماج النص (المتناص) في تجربة الشاعر، حيث تكمن قيمته في مدى تفاعله واندماجه .

إذن لقد وعى النقد العربي القديم أن ثمة علاقة لا يمكن إغفالها بين النصوص اللاحقة والسابقة، لذا فقد عالج المفكر العربي ابن خلدون هذه الإشكالية عندما نصح الشعراء قبل أن يكتبوا الشعر، فيقول لمن أراد أن يكتب "الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج

---

[1] انظر: الشعر المعاصر، محمد بنيس، د.ط، توبقال، المغرب، 1997، ص20-21.

[2] التناص ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها، د.عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، م2، ع2، 1993، ص51.

على المنوال يقبل النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقـال إن مـن شـروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادّة من استعمالها بعينها، فـإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتعش الأسـلوب فيهـا، كأنـه منـوال يأخـذ النـسج عليهـا بأمثالها...فذلك أجمع له، وأنشط للعزيمة أن تأتي بمثل المنوال الذي في حفظه"[1].

ويعلق د. عبد الملك مرتاض على هذا النص الخلدوني العجيب فيقول " أنـه ينـدرج ضمن نظرية "التناص" المبكرة عند العرب، وإذا لم يطلق ابن خلدون مصطلح "التناص" على ذلك، فذلك لا يعني أنه كان غير واعٍ بنظرية التناص التي فُتن الناس بها في العصر الحاضر، فلقد كان يمارس في هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسألة، كما كان متفهماً لها، فلقـد انتهـى ابن خلدون إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيراً، ويحفظ أكثر، ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لاوعيه فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أن جاء بالجديد، بينما هـو لا يعـدو كونـه صـورة لمقروءاته ومحفوظاته"[2]، وهذا يعني أن التقارب أو التشابه في بعض النصوص التي نقرؤهـا لا تفقدها إبداعاتها وجديتها من حيث الرؤية والبناء، لذا يرفض الجرجـاني أن يطلـق علـى قضية التشابه أو التناظر في أي نص بالسرقة، فهو يقول "ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره و ذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعـاً ثم تصفح عنه الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه، لهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة"[3].

أما الناقد حازم القرطاجني فقد كان على دراية كافيـة بـتلاقح النـصوص وتفاعلهـا وضرورة الإفادة من كل ما هو سابق، وهذه قضية أساسية في عملية التناص قد فطـن إليهـا حازم القرطاجني منذ القرن السابع الهجري حيث تناول قضية التضمين التي لم تكن إلا وجهـاً من أوجه التناص الشعري، ورأى أن أشكال التناص قد تأخذ طرائق متعددة "منهـا أن يركـب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضوع أحق به من الموضوع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول"[4].

إذن فالتناص في الأدب العربي كما أسلفنا مر ببدايات غنية تحت مسميات نقدية تناسب عصوره القديمة، وعاد من جديد للظهور متأثراً بالدراسات اللسانية العربية الحديثة كمـصطلح مستقل، له أصوله ونظرياته وتداعياته.

أما في أدبنا الحديث والمعاصر، فيشير د. محمد مفتاح إلى "أن دراسة التناص في

---

[1] مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن محمد بن خلدون، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1979، ج3، ص1197.
[2] الكتابة أم حوار النصوص، عبد الملك مرتاض، مجلة الثقافية،ع 16، الجامعة الأردنية،2003، ص 13.
[3] التناص وإشكالية الكتابة، محمد طه حسين، المجلة الثقافية، الأردن، ع60، 2003، ص131.
[4] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص193.

الأدب الحديث قد انصبت أول الأمر في حقول الأدب المقارن والمثاقفة كما فعل عـز الـدين المناصرة في كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي)"[1]، ثم دخل الباحثون العـرب فـي إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فمحمد بنـيس يطلـق عليـه مصطلح "النص الغائب"، ويرى أن "أن النص بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقـات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص ما يسميها بالنص الغائب ..."[2]، ومحمد مفتاح يسميه بـ"التعالق النصي" حيث عرفه فقال "التناص هو تعالق -الدخول في علاقة- نـصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]. ويقترب رأي الدكتور إبراهيم رماني مع رأي الدكتور محمد بنيس السابق لتعريف مصطلح التناص حتى عرَّفه بأنه:"مجموعة النصوص المـستترة التـي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتـشكل دلالته"[4]، ويستخدم الدكتور صبري حافظ بدلاً من الغياب والحـضور (الإحـلال والإزاحـة) فيقول: "فالنص عادة لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ ... إنه يظهـر فـي عـالم ملـيء بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها"[5]. ويرى د.محمد عبد المطلب أن غاية ما ذهبت إليه نظرية التناص في العـصر الحـديث " أن إنتاج الشعرية يتيح للمبدع أن يتكئ، على خطابات غيرية سواء كان الاتكاء ظاهرياً يصل إلى درجة التنصيص، أو خفياً يحتاج إلى نوع من التأمل للوصول إليه، سـواء حـافظ الخطـاب الوافد على خصوصيته الأولى أو تخلص منها تخلصاً محدوداً أو كليا"[6].

وقد أضاف النقاد العرب المعاصرون الكثير من الإضافات حول مـصطلح التنـاص ضمن جوهره فعرفه د.أحمد الزعبي بـ "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً وأفكـاراً أخـرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقـروء الثقـافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[7].

إذن لقد كان "وعي الدرس العربي القديم بظواهر التناص على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصرها، ومـن ثم تعددت في هذا المجال مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئياً"[8].

من هنا نجد أن تعريفات التناص قد تعددت كما بينها النقاد، وأصبحت كثيرة جداً ومتشعبة،

---

[1] التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، م16، ع1، القاهرة، 1997، ص130.
[2] التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري، ص3.
[3] التناص (النشأة والمفهوم)، إيمان الشنيني، 2003، www. Ofocuq.com
[4] النص الغائب في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، مجلة الوحدة، ع48، 1988، ص154.
[5] التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري، ص3.
[6] تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، محمد عبد المطلب، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995، ص55.
[7] التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، ط2، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، الأردن، 2000، ص11.
[8] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، د.ط، الهيئة االمصرية العامة للكتاب، 1995، ص136.

ومعنى هذا أن النصوص كلها –القديمة والحديثة- ترتبط بوشائج قربى حيث لا يمكن إفلات النص الحالي من اتصاله بالنصوص السابقة.

تقنية التناص وأشكاله :

التناص كما هو واضح يتمثل في إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها الأديب نصه الجديد، حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة في النص، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة، مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن، وأكثر من حدث، وأكثر من دلالة فيصبح النص غنياً حافلاً بالدلالات والمعاني.

لذا فالشاعر يستقي تناصه من مصادر متباينة هي :

1. " المصادر الضرورية : يكون فيها التأثير طبيعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث العام مثل المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية.

2. المصادر الطوعية: وهي اختيارية وتشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها "[1].

ثم تأتي الصور الأخرى لتندرج تحت هذين النوعين، ومن الملاحظ أن صور التناص كلها تحتاج إلى إعمال فكر المتلقي حتى يتسنى له معرفة جذور النص.

أما أنواع التناص الشائعة الاستعمال باعتبار مصادرها فهي:

1. "التناص الأدبي: هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة على الفكرة التي يطرحها الأديب.

2. التناص الأسطوري: ويعني استحضار الأديب بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في القضية التي يطرحها .

3. التناص التاريخي: ويعرف بأنه تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة معه"[2].

4. التناص الديني: ويعني استحضار نص دينى من القرآن أو الإنجيل أو التوراة، أو الحديث الشريف، وتوظيفه في النصوص، بحيث يكون مندمجاً ومتفاعلاً في تجربة الشاعر، بشكل يدلل على فكرة الأديب ويوضحها.

ومن خلال دراستي لشعر الزهد في الأندلس فقد تبين لي أن توظيف النص الديني باللفظ والمعنى أو بهما معاً من أكثر أشكال التناص تردداً وحضوراً، لذلك سأكتفي بالوقوف

---

[1] التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، م16،ع 1، القاهرة، 1997، ص132.
[2] التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 50.

عند هذه الظاهرة مبيناً أشكالها وطرق توظيفها.

التناص الديني:

كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدراً سخياً من مصادر الإلهــام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية، والأدب العالمي حافــل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع دينـــي، أو التـــي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني، ولقد كان الكتاب المقدس مصدراً للــشعراء الأوربيــين الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج، وإذا كان الكتاب المقــدس هــو المــصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوروبيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإن عــدداً كبيــراً منهم قد تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محــوراً لأعمــال أدبيــة عظيمة، وكذلك كان شعراء الأندلس شأنهم شأن بقية الشعراء فقد استمدوا النــصوص الدينيــة ووظفوها في أشعارهم لتعطي دلالات تعبيرية تعمق رؤية الشاعر في القضية التي يطرحها .

لذا سأتناول في البداية التناص القرآني وأثره في شعر الزهد الأندلسي في فترة الدراسة:

أولاً - التناص القرآني في الشعر الأندلسي :

يعد القرآن الكريم مصدر التراث الديني، وينبوع الفكر الإسلامي، فهو ليس مقصوراً على زمن دون زمن، أو مكان دون آخر بل إنه " دستور الله الخالد للبــشرية جمعــاء، وهــو صانع التراث، ومصدره الأكبر والمنبع في إمداد الثروة اللغوية"[1]، فقد كان ومازال معيناً ثــرّاً للفصاحة والبيان، ومورداً عذباً يسترفده الشعراء في كل زمان ومكان، ويفيدون منــه لإغنــاء إبداعاتهم وإضفاء الجمال الفني عليها، وتعميق تجاربهم الشعرية، ولهذا فقد ظل الحبل المتــين والعروة الوثقى التي تربط الشعر العربي بعضه ببعض، قديمه وحديثه على مر العصور، وفي مختلف الأماكن، والنصوص القرآنية قادرة –بلا شك- على إلهام الشاعر بما تحويه من معانٍ متجددة، فكان استدعاء الشاعر لآي القرآن الكريم وألفاظه أو أحداثه أو قصصه أحــد الــسبل التي أدت إلى ارتقاء الشعر العربي، بالإضافة إلى كونه النص المتفرد في إعجــازه البلاغــي. وقد ظهر التأثير القرآني في الشعر منذ صدر الإسلام، وأشار ابن رشيق القيرواني إلــى ذلــك الأثر –التناص- في الشعر المنسوب إلى الإمام علي بن أبي طالب في قوله[2]:

لو كنت بواباً على باب جنة   لقلت: لهذان ادخلوا بسلام

---

[1] أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، د.ط، دار المعرفة، دمشق، 1987، ص4.
[2] العمدة، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ج1، ص34.

وهذا منتزع من قوله تعالى" وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هوناً وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً"[1].

كما ظهرت ملامح هذا التأثير بصورة جلية في العصر الأموي وما بعده، فقد روي عن الثعالبي أنه "أتى الحجاج برجل من الخوارج وأمر بضرب عنقه فقال: إن رأيت أن تؤخرني إلى غدٍ فافعل، فقال:

عسى فرج يأتي به الله إنه له كل يوم في خليقته أمر

فقال الحجاج: انتزعه من قوله تعالى: (يسأله من في السموات والأرض كل يومٍ هو في شأنٍ) وأمر بتخلية سبيله"[2].وأدرك ضياء الدين بن الأثير أثر القرآن الكريم، واهتمام الشعراء به، وكفى به "وحده آلة وأداة في استعمال أفانين الكلام، فعليك أيها المتوضح -الشاعر- لهذه الصناعة بحفظ القرآن الكريم والفحص عن سره وغامض رموزه وإشاراته"[3]، وهذا يشير لأهمية الثقافة القرآنية لغة ودلالة.

والدارس المتعمق للشعر الأندلسي يلحظ بشكل جلي أن القرآن الكريم كان مصدراً أساسياً مهماً في ثقافتهم، فقد كان لهم عناية بالغة بالقرآن الكريم وعلومه، فقد جاء في مقدمة ابن خلدون "وأما أهل الأندلس فمذهبهم تعليم القرآن والكتاب من حيث هو، وهذا هو الذي يراعونه في التعليم، إلا أنه لما كان القرآن أصل ذلك ورأسه، ومنبع الدين والعلوم، جعلوه أصلاً في التعليم"[4].

فقد كان الشاعر الأندلسي يقتبس من القرآن بعض ألفاظه وتراكيبه، أو يغترف من نبع معاني القرآن جمله، أو يضمن شعره أثراً من روح القرآن ووحيه.

لذا سأحاول في هذا الفصل الكشف عن مدى إفادة الشعراء الأندلسيين من الموروث الديني ممثلاً بالقرآن الكريم من ناحية الشكل والمضمون في نتاجهم الشعري، وطريقة توظيفهم لنصوصه، باعتبار أن "توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً"[5]. فذكر القرآن الكريم من خلال أي عمل أدبي يلقي هيبة وتخوفاً، وبقدر هذه الهيبة والتخوف تبرز أهميته وقيمته وضرورته، لذلك سأقوم بتحديد أبرز

---

[1] الفرقان: 63.
[2] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1990، ص18.
[3] السابق، ص38.
[4] مقدمة ابن خلدون، ج3، ص1249.
[5] التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، جابر قميحة، ط1، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص48.

أشكال التناص القرآني في شعر الزهد الأندلسي والذي يمكن تصنيفه إلى أربعة أقسام من حيث طبيعة التوظيف :

1. التناص بالمفردة القرآنية.
2. التناص بالتراكيب القرآني.
3. التناص بالمعنى القرآني.
4. التناص بالفاصلة القرآنية.

1. التناص بالمفردة القرآنية:

"لما كانت الألفاظ للمعاني أزمّة، وعليها أدلة، وإليها موصلة وعلى المراد منها محصلة، عنيت العرب بها، فأولتها صدراً صالحاً من تثقيفها وإصلاحها "[1].

وللقرآن الكريم دقة خاصة بانتقاء المفردات وتخيرها، ووضعها في سياق خاص، يبلغ في الفصاحة والبلاغة والبيان أعلى الدرجات وأرقاها، إذ لا يمكن للفظة أن تحل محل غيرها، واللفظة القرآنية في أغلب الأحيان مصورة ناطقة بمعناها موحية به، كما أنها حمّالة دلالات، إذ توحي بأكثر من معنى.

وقد اشتمل القرآن الكريم على مفردات ذات خصوصية كبيرة، تتميز بأنها إذا وضعت في سياق لا يسد غيرها مسدها، وهي ألفاظ قليلة الاستعمال في اللغة، ولكن الشعراء حرصوا على الإفادة منها لقدرتها الفائقة في التعبيرعن المعنى، وقد اتضح هذا التأثر بالألفاظ القرآنية في شعر الزهد الأندلسي، إذ إن ذلك يعكس مقدرة هؤلاء الشعراء ومكانتهم وملكتهم في توظيف اللفظة القرآنية في الأداء الشعري، حيث إننا نجد أن هناك "مفردات لغوية اكتسبت هوامش إضافية نتيجة لدخولها في التراكيب القرآنية حتى يصح لنا القول إنها مفردات قرآنية، حتى بعد تغير السياق، وتغير الوظيفة النحوية، يظل هذا الطابع، فإذا غرست في تركيب ما أشاعت منه بعضاً من هوامشها المكتسبة، ومن ثم دلت على ظواهر تناصية"[2].

ومن النماذج على هذه المفردات القرآنية الخاصة لفظة (دهاقا) حيث وردت في قوله تعالى: " إن للمتقين مفازاً، حدائق وأعناباً وكواعب أتراباً، وكأساً دهاقاً"[3]. ونجد أن التناص في هذه اللفظة جاء في قول الشاعر ابن شُهَيْد[4]:

إني امرؤٌ لعب الزمان بهمتي وسقيت من كأس الخطوب دهاقها

---

[1] الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح : محمد علي النجار، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، 1952، ص 321.
[2] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص170.
[3] النبأ: 31-34.
[4] ديوان ابن شهيد الأندلسي، ص136.

فنجد هنا أن التناص جاء معتمداً على التقابل حيث انتقل الشاعر باللفظة من سياقها القرآني الإيجابي لتأخذ سياقاً جديداً حاملة معها دلالة سلبية، فإذا كان المتقون في جنات النعيم يشربون كؤوساً ممتلئة من جميع المشروبات، ويعيشون في رغد وسعادة فإن الشاعر الزاهد يعيش حياة صعبة قاسية، إذ تكالبت عليه محن الدهر ومصائبه، وأُشرب من كؤوسها الممتلئة ما جعله يشعر بالضيق والضجر، فدلالة الامتلاء في النص القرآني إيجابية بينما دلالته في النص الشعري سلبية .

وقد وظف الألبيري المفردات القرآنية في إحدى زهدياته فقال[1]:

وشدت يا هادمي قصوراً نعمت فيهن كيف شيت

معتنقاً للحسان فيها مستنشقاً مسكها الفتي

تسحب ذيل الصبا وتلهو بآنساتٍ يقلن هيت

يشير الألبيري في هذه المقطوعة الشعرية إلى انغماس المرء في الحياة الدنيا في اللهو والانحراف دونما تفكير في الآخرة مستدعياً اللفظة القرآنية "هيت" والواردة في قوله تعالى على لسان امرأة العزيز:" وراودته التي هو في بيتها عن نفسه، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك "[2]، لذلك قد نجد تقارباً في السياقين، أي أن التناص بغرس المفردة القرآنية "هيت" في النص الشعري جاء ملائماً ومنسجماً مع السياق القرآني، بالإضافة إلى أن توظيف الشاعر له هنا يخدم الغرض ويقوي المعنى المقصود .

وقال الألبيري في معرض حديثه عن التوبة والاستغفار[3]:

فهل من توبةٍ منها نصوحٍ تطيرني وتأخذ لي سراحي

يحث الألبيري أصحاب الذنوب والخطايا إلى العدول عن هذه الآثام بالرجوع والإنابة إلى الله عن طريق التوبة النصوح مستمداً مفردة "النصوح" الواردة في قوله تعالى: "يأيها الذين آمنوا توبوا إلى الله توبةً نصوحاً"[4]، حيث جاءت هذه المفردة في سياق حث المؤمنين على الابتعاد عن المهالك والمعصية والرجوع عما سبق بالتوبة إلى الله، فجاءت المفردة (نصوحاً) في السياق الشعري تلبيةً للأمر الوارد في الآية القرآنية حرصاً من الشاعر على إكساب شعره مزيداً من الهيبة والقبول لدى القارئ .

وقال أيضاً[5]:

من لا يراقب ربه ويخافه تبت يداه وماله من والٍ

---

1 ديوان الألبيري، ص61.
2 يوسف: 23.
3 ديوان الألبيري، ص43.
4 التحريم: 8.
5 ديوان الألبيري، ص41.

يرى الألبيري أن المرء إذا لم يخشَ الله ويقوم بما يدل على خوفه من الله، فـإن مـصيره الخسران والهلاك، ولا تحميه أي قوة أو جبروت؛ لأن الله سيسلط عقابه وسخطه عليه، لـذلك فالشاعر استوحى لفظي "تبت يداه" من القرآن الكريم والواردة في قوله تعالى " تبت يـدا أبـي لهب وتب"[1]، فجاء معنى اللفظة في السياق الشعري متقارباً مع معنـى اللفظـة فـي الـسياق القرآني؛ لأنهما في كلا السياقين يدلان على الهلاك والخسران.

ويقول مخاطباً الشيخ الكبير الذي يتصابى في أفعاله[2]:

كأنما رين على قلبه فصار محجوباً عن الله

يبدي الألبيري انزعاجه من الشيخ الكبير الذي يفعل فعل الجهال، ولا يأخـذ عبـرةً من الشيب وتقدم سنه كمن غطى قلبه بالمعاصي، وابتعد بذلك عن رحمة الله، فنلحظ أن التناص جاء في هذا النص من خلال الفعل "رين" من الآية " كـلا بل ران على قلـوبهم ما كانـوا يكسبون"[3]، فنجد أن فاعلية التداخل قد ظهرت في السياقين من خلال الفعل "ران" رغـم مـا طرأ عليه من تغيير في السياق الشعري حيث بُنِي الفعل للمجهول، فإن تغيير صيغته هذه من المعلوم إلى المجهول لا يفقد اللفظة خصوصيتها القرآنية، وأثرها في نفس المتلقي.

ومن أمثلة التناص بالمفردة القرآنية قول ابن عبد ربه[4]:

يا من تلهى وشيب الـرأس يندبـه ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر؟!

لو لم يكن لك غير الموت موعظةٌ لكـان فيه عن الملـذات مـزدجر

يخاطب ابن عبد ربه من تقدم في السن، ويطلب منه أن يأخذ من ظهور الشيب وضـعف الجسم عبرةً وموعظةً بالابتعاد عن ملذات الحياة الدنيا، فاستقى المفردة القرآنية "مزدجر" مـن الآية الكريمة "ولقد جاءهم من الأنباء ما فيه مزدجر"[5]، فالآية تعني أنه قد جـاء للكفـار مـن أخبار الأمم الماضية ما فيه واعظ لهم عن التمادي في الكفر والطغيان، وهكذا شـيب الـرأس يجب أن يكون واعظاً لصاحبه في الابتعاد عن ملذات الدنيا لأن العمر شارف على الانتهـاء، لذلك فقد قارب التناص بكلمة "مزدجر" الدلالة التي حققتها في السياق القرآني، حيث إنه يعني الواعظ والناهي عن فعل الشيء في كلا السياقين.

وجاء عن ابن حزم في تناصه للمفردة القرآنية قوله[6]:

وأصرف نفسي عن وجوه طباعها إذا في سواها صح ما أنا راغب

كما نسـخ اللـه الشـرائع قبلنا بما هـو أدنى للصلاح وأقـرب

---

[1] المسد: 1.
[2] ديوان الألبيري، ص65.
[3] المطففين: 14.
[4] ديوان ابن عبد ربه، ص86.
[5] القمر: 4.
[6] طوق الحمامة، ص174.

يحرص الشاعر على حماية نفسه من الدنايا فيصور لنا حالته في إبعاد نفسه وتحويلها عن بعض الطباع السيئة إلى الأفضل والأحسن، ويحاول أن ينسخ ما بداخله إلى ما هو أصلح وأقرب للتقوى، فاستمد الفعل "ينسخ" من قوله تعالى" وما ننسخ من آيةٍ أو ننسها نأتِ بخيرٍ منها أو مثلها "[1]، فنلحظ هنا أن العلاقة بين النص القرآني والنص الشعري قائمة على التضافر في إظهار الدلالة المطلوبة من خلال غرس المفردة "ننسخ " في النص الشعري ليحمل الدلالة نفسها التي حملها السياق القرآني حيث أراد بها الله أن تعلن أن الأحكام جاءت في القرآن متدرجة، فكل آية تنسخ ما قبلها أي تبدل حكمها نحو الأحسن والأنفع للإنسان، وهكذا أراد الشاعر من خلال هذه المفردة "ننسخ" أن يظهر ما حدث لنفسه من تغيير أو تبديل للأفضل، فكان التناص بهده المفردة مرادفاً في دلالته لما جاء في السياق القرآني.

ومما ورد من تناص ابن شُهَيْد في شعره الزهدي قوله[2]:

وما أنا إلا رهن ما قدمت يدي	**إذا غادروني بين أهل المقابر**

يؤكد ابن شهيد من خلال أسلوب القصر الوارد في نصه الشعري أنه لا ينفعه إلا عمله عندما يموت ويتركه أهله في القبر، وقد استدعى المفردة (رهن) من الآية القرآنية " كل امرئٍ بما كسب رهين "[3]، لتدل على أن كل إنسان مرتهن بعمله لا يحمل عليه ذنب غيره مهما كان قريباً منه، فجاء التناص بالمفردة " رهن " لتحمل بعداً دينياً، وإن اختلفت الصيغة من "رهين" في النص الغائب إلى "رهن " في النص الحاضر.

وفي شكوى الزمان وتقدم العمر تقول الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري[4]:

وما يُرْتَجَى من بنتِ سَبعِين حِجةً	**وسَبْعٍ كَنسجِ العَنْكَبُوت المُهَلْهَلِ**
تَدبُّ دبِيبَ الطِّفلِ يَسْعَى إلى العَصا	**وتَمْشِي بها مَشْيَ الأسِيرِ المُكَبلِ**

تصف الشاعرة حالها بعدما بلغت سبعةً وسبعين عاماً، وما أصابها من ضعف حتى أصبح جسمها كما تصفه كبيت العنكبوت في ضعفه، فيتبادر إلى الذهن مباشرة صورة العنكبوت الواردة في الآية القرآنية "مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون "[5]. فجاء التناص في السطر الأول مع الآية الكريمة من خلال لفظة العنكبوت التي أوردها الله – سبحانه وتعالى- لتدل على تفاهة وحقارة

---

[1] البقرة: 106.
[2] ديوان ابن شهيد، ص113.
[3] الطور: 21.
[4] نفح الطيب، ج4، ص291.
[5] العنكبوت: 41.

الأصنام الذي يعبدها الكفار، لأنها لا تنفع ولا تضر، وهكذا بيت العنكبوت لا يقـي حـراً ولا برداً لشدة ضعفه. فالتناص بهذه المفردة القرآنية عمق من الدلالة الشعرية للكلمة باستحضارها الدلالة القرآنية إلى جانب الدلالة الشعرية الحاضرة، وكان لهذا التناص بهذه المفـردة أهميـة ودور في توضيح فكرة الشاعرة وتقريبها إلى ذهن القارئ .

وفي وصف الجنة وما فيها من نعيم يقول ابن حزم[1]:

وأعدل في إجهاد نفسي في الذي أريـد وإني فيـه أشقـى وأتعـب

هل اللؤلـؤ المكنـون والدرُّ كله رأيت بغير الغوص في البحر يطلب

فقد استوحى ابن حزم لفظ "اللؤلؤ المكنون" من قوله تعالى:" يطوف عليهم غلمان لهـم كـأنهم لؤلؤ مكنون"[2]، كذلك وردت في قوله تعالى: "وحور عين، كأمثال اللؤلؤ المكنون"[3]، فابن حزم يرى أن اللؤلؤ المكنون لا يمكن الحصول عليه إلا بعد مشقة وجهد كبيرين، كذلك الجنة ومـا فيها من الحور والغلمان وغيرها من النعم لا تُعطى إلا للمتقين الصالحين الـذين أطـاعوا الله وصبروا واستقاموا. فالمشقة والتعب العامل المشترك للحصول على الثمرة، فالجنة تحتاج إلـى سعي مستمر، وعمل صالح لا ينقطع، واللؤلؤ يحتاج إلى غوصٍ في أعماق البحـار وتحمـل الأهوال والأخطار، فاستخدام هذه المفردات حقق تناصاً شـكلياً ووظيفيـاً، أدى إلـى تلاحـمٍ واندماجٍ في معناه وغايته مع المعنى القرآني، وشكل بذلك داعماً قوياً لتوضيح المعنى والفكرة المطلوبة.

يتضح من خلال النصوص السابقة بروز لغة القرآن الكريم في شعر الزهد الأندلـسي من خلال استمداد الشعراء لكثير من الألفاظ القرآنية وتوظيفها في أشعارهم لإضـفاء الجمـال اللغوي على إبداعاتهم ومد لغاتهم بطاقات تعبيرية هائلة، وشحنات إيحائية، حيـث يتناولونهـا حيناً بنصها ومبناها القرآني، وحيناً آخر يحورون في مبناها تحويراً يـسيراً لا يبعـدها عـن أصلها، مما كان له الأثر في تقوية نتاجهم وتحسن أدائهم الشعري.

2. التناص بالتراكيب القرآنية:

يحتل التناص بالتراكيب القرآنية -أي بالآيات القرآنية نصيباً- لا بأس به فـي شـعر الزهد الأندلسي ونعني به الاقتباس من القرآن الكريم، وقد عرف البلاغيـون الاقتبـاس أنـه: "تضمين الكلام نظماً كان أم نثراً شيئاً من القرآن والحديث لا على أنه منه على طريقة أن ذلك

[1] طوق الحمامة، ص98.
[2] الطور: 24.
[3] الواقعة: 23.

الشيء من القرآن والحديث، يعني على وجه لا يكون فيه إشعار بأنه منه، كما يقول في أثناء الكلام قال الله تعالى كذا...الخ"[1]، فهو ضرب من الصناعة البلاغية وبالخصوص من البديع بوصفهم إياه نوعاً من المحسنات البديعية .

وقد كان للعلماء موقفٌ متباينٌ من الاقتباس من القرآن الكريم، فقد أباحه بعضهم وقيده بعضٌ منهم، وكرهه ثالثٌ، وحرّمه آخر.

فمن أباحه الإمام الشافعي وأتباعه، وممن حرمه أتباع المذهب المالكي، كما يقول السيوطي : "وقد اشتهر عن المالكية تحريمه وتشديد النكير على فاعله، وأما أهل مذهبنا – يعني الشافعية- فلم يتعرض له المتقدمون ولا أكثر المتأخرين مع شيوع الاقتباس في أمصارهم واستعمال الشعراء له قديماً وحديثاً"[2]، ونظراً لدخول مذهب مالك للأندلس مبكراً في عهد عبد الرحمن الداخل، فعليه يكون أمام الشعراء عائق ديني من الاقتباس من القرآن الكريم خاصة.

وينقسم الاقتباس من حيث القبول والمنع إلى ثلاثة أقسام:

- "مقبول: وهو ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي (صلى الله عليه وسلم) ونحو ذلك.

- مباح: وهو ما كان في الغزل والرسائل والقصص .

- مردود: وهو على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه كتوقيع القائل على شكاية عماله (إن إلينا إيابهم، ثم إن علينا حسابهم)، والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل"[3].

كل هذه الأحكام والمعاني تصب في خدمة القرآن الكريم فالتناص من القرآن الكريم في الشعر الأندلسي يعني محاولة التقرب من تلك الذروة العالية، وكلما أكثر الشاعر من تناصه كان أقرب إلى تلك الذروة، ولم يكن شعراء الأندلس بعيدين عن الاقتراب من هذه الذروة، شأنهم شأن بقية الشعراء في المشرق، لذلك سنتطرق في هذا المجال إلى التناص بالتركيب القرآني نفسه، ونعني به ما تعدى اللفظة الواحدة، وشمل آية كاملة، أو جزءاً منها، ويؤدي وظيفة مماثلة، ولكن دون زيادة أو نقصان، أو بمعنى آخر هو تضمين الشعر آية قرآنية بلفظها وتركيبها دون تغيير أو تحوير حيث يأتي استعمالها في إطار دلالتها القرآنية ذاتها، وتكون الغاية من ذلك توضيح المعنى، وتقوية العبارة، واعتبر هذا التناص "نوعاً من الامتصاص الشكلي والوظيفي على صعيد واحد"[4].

ومن أمثلة ما ورد من التناص بالتراكيب القرآنية قول الشاعر ابن السيد البطليوسي[5]:

---

[1] شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، ط1، مكتبات مصر، القاهرة، 1347، ص450.
[2] الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، د.ط، دار الندوة الجديدة، بيروت، 1951، ص 11.
[3] السابق، ص11.
[4] قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص177.
[5] الذخيرة، ق1، م2، ص104، أخبار وتراجم أندلسية، ص24.

قل لقومٍ لا يتوبون   وعلى الإثمِ يصرُّون

لن تنالوا البرَ حتى   تنفقوا مما تحبــون

يستخدم الشاعر النص القرآني في" لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون"[1]، ويضمنه فـي شعره لحث الناس وتحفيزهم على أن يكونوا من الأبرار الصالحين ولن يكونـوا هكـذا إلا إذا أنفقوا في سبيل الله من أفضل ما يملكون، لذلك كان النسيج الـشعري متلاحمـاً مـع النـسيج القرآني شكلاً ودلالةً، مما أدى إلى وجود تناص بالشكل والمضمون. فالغرض الـذي ابتغـاه الشاعر هنا تقوية قوله الشعري بالتركيب القرآني النصي ليجد مزيداً من القبول والهيبـة مـن قبل الناس .

ومما جاء عن الشاعر أبي الوليد الباجي من تناص بالتركيب القرآني قوله[2]:

وحاق بي ما جاء عن ربنا   " ووجدوا ما عملوا حاضرا "

أراد الشاعر أن يؤنب نفسه على عدم إسراعها في عمل الطاعات والإكثار منها فاستلهم قوله تعالى "وجدوا ما عملوا حاضرا "[3]، ووضعه بين علامتي التنصيص، فالشاعر وظف النص القرآني ليؤكد على حتمية إثبات كل صغيرة وكبيرة يعملها الإنسان في حياته في كتابه ،فهو لا يترك شيئاً إلا ويضبطه ويحيط به، فجاء التناص ملائماً للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

أما تناص ابن حمديس القرآني فجاء في قوله[4]:

وتالٍ من القرآن " قلْ لنْ يصيبنا "   وقد حانَ من زُهْرِ النجوم غروبها

اقتطع الشاعر في هذا البيت جزءاً من الآية القرآنية " قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"[5]، ليعبر بها عن شعوره عندما اعترضه عقرب، فأراد أن يحصن نفسه من هذا العقرب، فـشكّل التناص بؤرة شعورية فاعلة في نفس القارئ أو السامع تعالق فيها النص الشعري مـع الـنص القرآني لتعميق الترابط التناصي بينهما، محققاً بذلك انسجاماً مع ما جاء في الآية، والتي تنص على أنه لن يصيب الإنسان خير ولا شر ولا خوف ولا رجاء ولا شدة ولا رخاء إلا مـا هـو مقدر عليه ومكتوب عند الله، وذلك بهدف طمأنة نفسه، والتأكيد على إيمانه بقضاء الله وقدره.

أما الشاعر الزاهد عبادة بن ماء السماء فقد قال في شكوى الزمان[6]:

---

[1] آل عمران: 92.
[2] الذخيرة، ق1، م2، ص104.
[3] الكهف:49.
[4] ديوان ابن حمديس، ص43.
[5] التوبة: 51.
[6] الذخيرة، ق1، م1، ص468.

واصبرْ على نُوَبِ الزمانِ وإن رقتْ بك في المهالكِ
وإلى الذي أغنى وأقنـــى اضرعْ وسَلْه صلاحَ حالك

يتوجه الشاعر في نصه الشعري ضارعاً إلى الله، وحاثاً الآخرين على التوجه بالسؤال إليه عندما تنزل بالإنسان المحن والمصائب، ويتنكر له الدهر، ويستمد هذا الاعتقاد من إيمانـــه القوي والثابت بأن الله وحده الذي يستطيع أن يغني من يشاء ويفقر من يـــشاء، فاســـتلهم فـــي البيت الثاني قوله تعالى "وأنه هو أغنى وأقنى "[1]، لذلك كانت مرجعية الشاعر في هذا التناص مرجعية قرآنية قائمة على مستويين: فنية ترتبط بالشعر من الناحيـــة الإبداعيـــة، وســـيكلوجية ترتبط بالمجتمع في ذلك العصر وما به من محن ومصائب، مما جعله تناصاً منسجماً ومؤكـــداً للمعنى المطلوب.

ومن ذلك أيضاً قول الأعمى التُطَيْلي[2]:

كم قد حذرتُ النوى لو كان ينفعني أو كان يعصمني من وقعها الحذر
وإنّ كفـــاً رمــــت بيني وبينهم بالبين عنهم لمـــا تبقى ولا تـــذر

يصف الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية نار النوى التي أحـــدثتها وســـببتها الكـــف الظالمة التي لا تتقي الله، فاستلهم الشاعر قوله تعالى "سأصليه سقر، وما أدراك مـــا ســـقر، لا تبقى ولا تذر"[3]، مع استبدال (لما) ب(لا)، فأضفى التناص بذلك لوناً من البريـــق الـــشعوري للماثلة بين الحالة التي يصفها الشاعر، وبين حال الكافر يوم القيامة وما ينتظره من نار جهـــنم التي وعد الله بها الكافرين والمكذبين.

وقد ورد عند الشاعر ابن عبد ربه تناصٌ قرآنيٌّ في قوله[4]:

والحرُّ لا يكتفي من نيلِ مكرمةٍ حتى يرومَ التي من دونها العطب
يسعى بها أملٌ من دونه أجـــلٌ إن كفَه وهـــب يستدعه رغـــب
لذاك ما سال موسى ربه "أرني أنظر إليك" وفـــي تَسآلـــه عجب
يبغي التزيد فيما نال من كرمٍ وهو النجي لديه الوحي والكتب

يتحدث ابن عبد ربه في مقطوعته الشعرية عن رغبة الإنسان الحر وطمعه الـــدؤوب في نيل المكارم رغم ما يتحمله في تحقيق ذلك من مغارم ومتاعب، ويستدل على ذلـــك مـــن قصة النبي موسى – عليه السلام- ليبين حب الزيادة والطمع في الشيء موجود عنـــد جميـــع الناس ومنهم الأنبياء، فالنبي موسى – عليه السلام – لم يكتفِ بما منحه الله من المعجزات بـــل سأل ربه رؤية وجهه – سبحانه وتعالى – في قوله " ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه قـــال

[1] النجم: 4.
[2] ديوان الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبد الله، تح : إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص64.
[3] التكوير: 26-27.
[4] ديوان ابن عبد ربه، ص27-28.

رب أرني أنظر إليك "[1]، لذلك جاء التناص قائماً على المماثلة والاستجابة لما ورد في الآيـــة الكريمة، فكان مساعداً للشاعر في توضيح الفكرة الذي يتحدث عنها ويعطيها المبرر والـــشاهد على وجودها، إيماناً من الشاعر بأن كلام القرآن يعطي مصداقيةً وقبولاً لما يريـــد أن ينقلـــه للقارئ من أفكار .

ولكن قد تتعرض هذه التراكيب القرآنية للتحوير عن طريق الزيادة أو الحذف وهذا لا يمنع كونه تناصاً بالتراكيب القرآنية طالما تجاوز المفردة الواحدة، ومن ذلك قول ابـــن شـــرف القيرواني[2]:

يعيشك نادِ أيّامي وقل هل لديكَ إلى مردٍّ من سبيلِ؟
أراكَ كما يرى المحتاجُ مالاً وقد ملكت عليه يد البخيلِ

يبين الشاعر في نصه الشعري حسرته الشديدة على أيامه الجميلة التي انقضت، متمنياً لـــو تعود مرة أخرى، وهي حسرة تماثل حسرة الظالم على أيامه التي قضاها في اللهو والترف في حياته الدنيا،عندما رأى العذاب الشديد في الآخرة، فتمنى لو يعود ثانيـــةً إلـــى دنيـــاه ليعمـــل الصالحات مستوحياً ذلك من قوله تعالى: "ومن يضلل فما له من ولـــيٍّ مـــن بعـــده، وتـــرى الظالمين لمّا رأوا العذاب يقولون هل إلى مردٍ من سبيل"[3]، فنلحظ هنا أن الشاعر كـــان علـــى وعي تام في تناصه للآية الكريمة، حيث جاء اقتباسه للنص الكامل للآية مع بعض الإضـــافات التي تخرج النص عن إطاره القرآني، ومن ثم يصبح صالحاً لزرعه في الصياغة ليعمل عمله التناصي بطريق غير مباشر، فقد جاء بكلمة (لديك) إضافة لألفاظ الآية القرآنية ممـــا أخـــرج التركيب الشعري من إطار التنصيص إلى التناص محاولاً بذلك إيجاد مخالفة في الـــشكل بـــين النص الشعري وبين الآية القرآنية (هل إلى مردٍّ من سبيل).

ويثمن ابن شرف القيرواني في أشعاره الأخلاق الحميدة ومن تمسك بها، لذا فهـــو يوجـــه اللوم والانتقادات إلى أولئك الذين فسدت أخلاقهم وتدانت هممهم فيقول[4]:

ما فـــلان إلا كجيفةِ كـــلـــبٍ والضـــرورات ألجأتنا إليه
فمن اضطر غير باغٍ ولا عادٍ فلا إثم (في اللجوء) عليه

كان ابن شرف القيرواني حريصاً على التمسك بمكارم الأخلاق؛ لأنها تقوّم سلوك الإنسان وتحفزه على فعل الخير، فإذا ما نزلت بإنسان ما ضائقة يتوجه إلى هؤلاء الأخيـــار لمـــد يـــد العون له، ولكن قد تضيق بنا السبل ونضطر اللجوء مجبرين إلى من فسدت أخلاقهم وهبطـــت

---

[1] الأعراف: 143.
[2] ديوان ابن شرف، ص88.
[3] الشورى:44.
[4] ديوان ابن شرف، ص76.

قيمهم، ولمزيد من توضيح الفكرة اعتمد الشاعر على استعارة التركيب القرآني من قوله تعالى" فمن اضطر غير باغٍ ولا عادٍ فلا إثم عليه "[1]، مع إضافة (في اللجوء) لتبرير الفعل المذكور. لذلك فقد شكّل التناص استجابةً لما ورد في الآية القرآنية؛ لأن الشاعر وظفها بنفس السياق الذي ورد في القرآن، حيث نزلت هذه الآية في السماح لمن ألجأته الضرورة لأكل شيء من المحرمات بشرط ألا يكون ساعياً في فساد، ولا متجاوزاً مقدار الحاجة، فهذا الإنسان لا عقوبة عليه في الأكل، وهكذا فيمن اضطرته الحاجة الماسة في اللجوء إلى من قصرت أخلاقهم فلا إثم أو عقوبة عليه في هذا اللجوء .

من هنا نلاحظ أن التناص قد ورد باللفظ والمعنى تقريباً، إذا تجاوزنا بعض التحويرات البسيطة في الألفاظ، فجاء الالتزام بالتراكيب القرآنية بمعناها الوارد في السياق القرآني إذ التزم الشعراء بإيراد هذه التراكيب في مواقف مشابهة لتلك الدلالة، فكان في هذا العصر لا يصح قبول أو استساغة تأويل أو تفسير يعارض القرآن، وذلك لأن المبدأ أو الحكم الذي تؤيده آيات القرآن يحظى على الفور بصفة استحقاق القبول من جماهير المسلمين، كما أن الرأي الذي تعارضه آيات القرآن مكانه الرفض المطلق من جماهير المسلمين وعلمائهم . أما في الكتب السماوية السابقة فلا ضير على الشاعر من ذلك، فهي من كتابة البشر وأصابها التحريف والتغيير مرات ومرات.

3. التناص بالمعاني القرآنية(التناص الإشاري):

يقوم هذا النوع من التناص على استحضار الشاعر لنص قرآني عن طريق الإشارة، فقد يعتمد على إشارات أو علامات أو قرائن تصل بين النص الحاضر والنص الغائب، وقد يعتمد على الإيماء دون التصريح وإيراد المعنى دون اللفظ، لذلك فهذا النوع من التناص يتوقف على ثقافة القارئ واطلاعه، أي أنه يتطلب من القارئ إعمال الذهن أكثر لاكتشاف النص الغائب وتحديد دلالته. ومن السمات البارزة التي يقوم عليها هذا النوع من التناص التخييل والاستحضار والإيماء والإحالة، لذا فإن له أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتقريره؛ لأنه يقوم على إذابة النصوص الغائبة وتشربها، وإعادة صياغتها في لغة جديدة، ويعد التناص بالمعاني القرآنية من أدق وأصعب أنواع التناص خشية الوقوع في شرك التأويل الخاطئ للنص القرآني، حيث تظهر من خلاله قدرة الشاعر المبدع على التلاعب باللغة القديمة وإخضاعها لأداته الفنية الخاصة، فيقوم بصهر تلك اللغة معيداً تشكيلها في بناء لغوي جديد

---

[1] البقرة: 173.

يختلف عن البناء القديم حاملاً في طياته مضموناً جديداً، أو عاملاً علـــى ترســـيخ المـــضمون القديم بشيء من التفصيل أو الشرح والتوضيح دون أن يقع في شرك المخالفة للقرآن.

ومن نماذج هذا النوع من التناص بالمعنى القرآني ما يطالعنا في شعر الزهد الأندلسي التناص من خلال الإشارة إلى اسم السورة أو الآية كما جاء في قول أبي إسحاق الألبيري(1):

ما إنْ سمعَــتُ بِعائلٍ تُكْوي غَداً بالنَّارِ جَبْهتُهُ على الإقلالِ

وإذا أردْتَ صَحيْحَ من يُكوي بها فاقْرأْ عَقيبةَ سُورةِ الأنفالِ

يتحدث الألبيري في نصه الشعري عن تفضيله لعيش الكفاف اقتناعاً منـــه بمـــا ورد فـــي القرآن الكريم، مما يعكس ثقافته الدينية، إذ إنه لم يسمع بفقير عُذِب بالنار بسبب فقـــره، وإنمـــا يُعذَب بالنار من يكنزون الذهب والفضة كما جاء في سورة التوبة، والتي جاءت فـــي ترتيبهـــا بعد سورة الأنفال في قوله تعالى " والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فـــي ســـبيل الله فبشرهم بعذاب أليم يوم يُحمى عليها في نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم، هذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون"(2). فنجد أن التناصٍ الذي ورد في البيت الثاني كـــان تناصاً إشارياً، حيث تكمن أهميته هنا بإجمال المعنى واختصاره، وذلك من خلال الإشارة إلـــى اسم سورة الأنفال، لحث القارئ على الاطلاع على السورة الواردة بعد ســـورة الأنفـــال فـــي القرآن وتدبر المعاني الواردة بها، وإدراك العـــلاقة التي تربط بينها وبين مـــا ورد في قـــول الشاعر، وهذا يؤكد قول محمد مفتاح تعد "المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية لاستقبال النص كما هي ضرورية لإنتاجه"(3).

كذلك أشار الألبيري إلى سورة طه عندما قال مخاطباً من فضل المال على العلم(4):

جعلتَ المالَ فوقَ العلمِ جهلاً لعمرُكَ في القضيةِ ما عَدَلتَا

وبينهما بنصِّ الوحي بـــونٌ ستعلمهُ إذا " طـــهَ " قرأْتَـــا

يعاتب الشاعر مَنْ فضَّل المال على العلم لأنه لم يعدل في هذا الحكم، فأراد أن يدحض هذا الرأي معتمداً على أقوى الكلام بلاغةً وتأثيراً. فجاء بتناصه في البيت الثاني من خلال الإشارة إلى اسم سورة " طه"، أي أنه أجمل ما أراد التعبير عنه بذكر اسم السورة، وإن كان يقصد مـــا ورد في السورة من قوله " وقل ربي زدني علما "(5)، فهنا ذكر الإجمـــال وأراد مـــن القـــارئ التفصيل والتوضيح بالرجوع إلى الآية المذكورة وإدراك ما فيها من معانٍ تتفق مـــع مـــا أراد

1 ديوان الألبيري، ص40.
2 التوبة:34-35.
3 دينامية النص، د.محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص47.
4 ديوان الألبيري، ص27.
5 طه: 114.

الشاعر توصيله للقارئ، فنجد أن هذه الآية جاءت تحث الرسول على طلب زيادة العلم النـــافع من الله. لذلك كان تناصه في البيت الثاني استجابة لقوله تعالى في سورة (طه).

أما ابن حمديس فقد أشار إلى آية الكرسي خوفاً من السحر فقال[1]:

وخفتُ عليه عينَ سحرٍ تصيبهُ　　　　فصيّرتُ تعويذي له آيةَ الكرسي

تكمن المناسبة التناصية هنا في ذكر آية الكرسي من سورة البقرة، والذي أجمـــع العلمـــاء تقريباً على أن تلاوتها تحمي من السحر والعين، فكان ذكر ابن حمديس لها مناســباً للموقــف المذكور. فجاء تناصه مع الآية تناصاً إجمالياً أي أنه ذكر اسم الآية (آية الكرســـي)، ولكنـــه أراد ما تضمنته هذه الآية من معانٍ تتفق والتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر.

ومن ذلك أيضاً قول أبي إسحاق الألبيري[2]:

وعنت لقيوم السموات العُلا　　　　ربِّ الجميع وقاهر الأملاك

نجد في البيت السابق تناصاً إشارياً واضحاً من خلال توظيف معنى الآية القرآنيـــة أو التلميح لمضمونها، حيث أشار الشاعر في قوله (وعنت لقيوم السموات العلا) إلى قوله تعـــالى "وعنت الوجوه للحي القيوم وقد خاب من حمل ظلما"[3]. فنجد هنا مماثلة بين الـــنص الـــشعري والصياغة القرآنية في الشكل وفي الـــدلالة، أي أنه عبارة عن نـــوع من الامتصاص الشكلي والدلالي للآية القرآنية.

وجاء التناص بالمعنى القرآني في قول ابن الحداد[4]:

في كل شيءٍ للأنام محذّر　　　　ما كان حذرهُ شعيبُ مدينا

يرى الشاعر أن جميع الموجودات تنادي من حولنا وتنذر بالرحيل، أي أن الحياة تسير نحو الفناء فكل شيء في هذا الكون محذرٌ للإنسان ومنذرٌ بعقاب الله كما حذر شعيب عليه السلام قومه من عقاب الله تعالى، كما جاء في قوله تعالى " وإني أخاف عليكم عذاب يومٍ محيط "[5] فالشاعر أراد أن يؤكد على حقيقة الزوال والفناء لكل إنسان مهما عمّر وتجبر في هذه الحياة فدلّل على ذلك من خلال إشارته إلى تحذير سيدنا شعيب لقومه عندما نصحهم بألا ينقصوا في المكيال والميزان لأن هذا كله زائل، فنجد أن تناص الشاعر في هذا البيت يجعل القارئ يعود بالصياغة إلى مصدرها الأول كعملية استدعاء، حيث تحمل الصياغة الجديدة بعض الهوامش الدلالية القرآنية التي اكتسبتها من السياق القرآني.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص553.
[2] ديوان الألبيري، ص36.
[3] طه: 111.
[4] ديوان ابن الحداد، محمد بن أحمد بن عثمان، تح : يوسف علي الطويل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ص77.
[5] هود: 84.

وقد استخدم الألبيري أسلوبه التوجيهي الوعظي في توجيه سلوك المؤمن في معاملته للجاهل معاملة حسنة فقال[1]:

وإن جهلوا عليك فقل سلاماً   لعلك سوف تسلم إن فعلتا

استوحى الألبيري المعنى الوارد في البيت السابق من قوله تعالى: "وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هوناً وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً "[2]، فنجد من خلال هذا التناص أن هناك تقارباً دلالياً بين الآية القرآنية والنص الشعري، إذ إن الآية تتحدث عن المؤمنين الصالحين الذين يبادرون بعمل الخير ومقابلة الإساءة بالإحسان، فإذا خاطبهم السفهاء بغلظة وجفاء قالوا قولاً يَسْلَمُون فيه من الإثم، أي أنهم يصفحون ويحسنون المعاملة، وهذا المعنى الذي أراده الألبيري من خلال أسلوب الشرط الطلبي الوارد في البيت الشعري . وبالإضافة إلى التقارب الوظيفي الدلالي بين الآية القرآنية والنص الشعري نلاحظ أن هناك تشابهاً في الصياغة، فكل من الآية والنص الشعري يعتمد على مقدمة ونتيجة من خلال فعل الشرط وجوابه في كلا الصياغتين، لذلك فإن التناص هنا جاء امتصاصاً للمعنى والأسلوب القرآني.

أما المعتمد بن عباد الذي ذاق الهوان والذل بعد العز والملك فتوجه إلى الله شاكياً فقال[3]:

قلبي إلى الرحمنِ يشكو بثهُ   ما خابَ مَنْ يشكو إلى الرحمنِ

فالشاعر بعد أن ضاقت به الدنيا وذاق مرارة الأسر وأجبر على حياة الزهد يتوجه إلى الله يشكو بثه وحزنه مستوحياً ذلك من قوله تعالى: " قال إنما أشكو بثي وحزني إلى الله "[4]. نلحظ هنا أن التناص جاء قائماً على نوع من الاستجابة للنص القرآني حيث إن الآية القرآنية تتحدث عن موقف يعقوب المتوجع والذي يتجه إلى ربه يشكو حزنه أملاً أن يكشف عنه هذا الغم، ويتعايش المعتمد بن عباد مع هذا الموقف، فيأتي التناص بهذه الآية مندمجاً مع تجربة الشاعر المريرة .

ووَرَدَ التناص بالمعنى القرآني أيضاً في قول ابن خفاجة[5]:

كَفَى حِكْمَةً لله أنَّكَ صَائِرٌ   تُرَاباً، كمَا سَوَّاكَ قَبْلُ، فَعَدَّلَكْ
وإنْ شِئتَ مَرأى كَيْفَ كوّنَ ثانِياً   فَدَونكَ، فانْظرْ كَيْفَ كوّنَ أوَّلَكْ

---

[1] ديوان الألبيري، ص34.
[2] الفرقان: 63.
[3] ديوان المعتمد بن عباد، ص115.
[4] يوسف: 86.
[5] ديوان ابن خفاجة، ص215.

زهد ابن خفاجة في أواخر حياته كما أسلفنا الحديث عنه في الفصل الأول *، لذلك جاء شعره الزهدي مبنياً على حكمة ووعي، فنجده في البيت الأول يخاطب الإنسان المنكر لقدرة الله مستوحياً معناه من قوله تعالى:" يأيها الإنسان ماغرّك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك "[1] فنجد أن الآية تبدأ بتوبيخ وعتاب للإنسان العاصي لربه رغم عطفه وإحسانه إليه، وقد استلهم ابن خفاجة هذا المعنى عندما وظف أسلوب الخطاب الوارد في الآية، واستنكر على هذا العاصي مخالفة ربه القادر على تصييره إلى تراب كما خلقه أول مرة من تراب، فجاء النسيج الشعري متلاحماً مع المعنى القرآني الوارد في الآية الكريمة.

أما البيت الثاني فقد استلهمه الشاعر من قوله تعالى " وضرب لنا مثلا ونسي خلقه قال من يحيى العظام وهي رميم قل يحييها الذي أنشاها أول مرةٍ وهو بكل خلقٍ عليم"[2].

يستمر ابن خفاجة في محاججة المنكر لقدرة الله، فيستحضر في ذهنه الآية الكريمة التي جاءت تخريساً وتبكيتاً للكافر الذي سَخِر من قدرة الله على إعادة خلق الإنسان بعد موته، فيأمر الله نبيه بإبلاغ هذا الكافر بأن الذي أوجدها من عدم قادر على إعادة خلقها وإحيائها. من هنا فقد جاء تناص ابن خفاجة استجابة للنص القرآني كنوع من التوضيح والحرص على إقناع الغافل والجاهل بأقوى الحجج معتمداً في ذلك على الإشارة والامتصاص لمعاني القرآن الكريم.

ويوجه ابن الحداد نصحه إلى من غدر به الآخرون فيقول[3]:

فلا تكرهن إن خاسَ قومٌ بعهدِهم عسى الخيرُ في الشيء الذي أنت كارهٌ

ينصح ابن الحداد الإنسان الذي نكث الآخرون عهدهم معه فيقول له ألا ينزعج لعل ذلك يكون فيه الخير لك مستلهماً ذلك من قوله تعالى "عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكم"[4]. حيث يستحضر ابن الحداد مخاطبة الله للمؤمنين عندما فرض عليهم القتال، ومن المعروف أن فيه خطر وهلاك لهم ولكن رغم ذلك قد يكون لهم فيه كل النفع والخير. ونلحظ هنا أن الشاعر قد وظف الأسلوب الإنشائي مخالفاً الأسلوب القرآني، ليسجل الموقف الشعوري الذي أراد التعبير عنه، فجاء تناصاً ملائماً للحالة النفسية للشاعر.

ويستمر الألبيري في تناصه الإشاري لتلبية حاجة القصيدة الزهدية إلى مزيد من الوعظ والنصح المستوحى من القرآن. ونجد ذلك بشكل جلي في قصيدته التي أنهى قافيتها بكلمة النار ومنها قوله[5]:

---

* انظر: البحث ص29.
[1] الانفطار:6-7.
[2] يس: 78-79.
[3] ديوان ابن الحداد، ص304.
[4] البقرة: 216.
[5] ديوان الألبيري، ص85.

يهوى بها الأشقى على رأسه فالويل للأشقى من النار

يحذر الشاعر الإنسان الغافل من النار وعذابها مستحضراً قوله تعالى: " أنذرتكم ناراً تلظى، لا يصلاها إلا الأشقى"[1]، فجاء التناص هنا منسجماً مع المعنى القرآني الوارد في الآية، والذي يهدف إلى تهديد الكافر وتخويفه من النار، ولكن مع توافق المعنى اختلف التركيب القرآني عن التركيب الشعري حيث كان الأسلوب القرآني أقوى في الإنذار والتهديد من الشعر، فقد ساعد أسلوب القصر القرآني على توصيل الفكرة بشكل أقوى –بطبيعة الحال- مما ورد في البيت الشعري .

ويواصل الألبيري تحذيره من النار فيقول[2]:

يأيها الناس خذوا حذركم وحصنوا الجنة للنار

واصل الألبيري حثه للناس على أخذ الحذر والحيطة خوفاً من الوقوع في النار؛ فيطلب منهم المزيد من الأعمال الصالحة والطاعات حتى يفوزوا بالجنة، وجاء هذا المعنى منسجماً مع قوله تعالى:" يأيها الذين آمنوا خذوا حذركم فانفروا ثباتٍ أو انفروا جميعاً"[3]، فالموقف القرآني جاء في مخاطبة المؤمنين لأخذ الحيطة من الأعداء والاستعداد لهم، أي الخروج جماعات أو متفرقين للجهاد ضدهم، فالشاعر امتص هذا المعنى وأورده في السياق الشعري، خاصة وأن النص القرآني اتخذ طابع الطلب "الأمر" فيكون بذلك النص الجديد "الشعري" رداً على هذا الأمر، وهو رد إيجابي، وإن اختلف السياق القرآني عن السياق الشعري، ولكن بقيت الفكرة تدور حول المعنى نفسه.

وفي نهاية هذه القصيدة يقول الألبيري[4]:

فإنها راصدةٌ أهلها تدعهم دعاً إلى النار

عندما يصل الألبيري إلى نهاية القصيدة يصف حال أهل النار وهوانهم وعذابهم مستحضراً قوله تعالى " يوم يدعون إلى نار جهنم دعاً "[5]، حيث تتحدث الآية عن حال الكفار يوم القيامة وكيفية دفعهم إلى نار جهنم، فجاء التناص الشعري ممتصاً للمعنى القرآني تماماً، بالإضافة إلى أن الشاعر استمد الألفاظ المؤكدة والداعمة للمعنى مثل المفعول المطلق (دعاً) الوارد في السياقين.

وفي الحديث عن حتمية الموت والفناء قال الشاعر الزاهد ابن عبدون[6]:

---

1 الليل: 14-15.
2 ديوان الألبيري، ص85.
3 النساء: 71.
4 ديوان الألبيري، ص86.
5 الطور: 13.
6 الذخيرة، ق1، م2، ص816.

ما منك يا موتُ لا واقٍ ولا فادي   الحكمُ حكمُكَ في القاري وفي البادي

يرى الشاعر أن الموت حق لا يمكن لأي إنسان مهما كانت قوته وسطوته في الدنيا أن يحمي نفسه من هذا القدر، ولو اتخذ كل الاحتياطات والتحصينات، مستوحياً ذلــك مــن قولـــه تعالى: " أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروجٍ مشيدة "[1]، فجاءت هــذه الآيـــة فـــي مخاطبة من كرهوا الذهاب للقتال خوفاً من الموت، فأراد الله أن يقوي إيمانهم ويبث الــشجاعة والقوة في قلوبهم بتأكيده على حتمية الموت لكل إنسان.

فنلحظ هنا أن تناص الشاعر جاء بالمعنى الذي حملته الآية القرآنية، فهو يريــد أن يحــث الغافل على الاستعداد للموت وضرورة ترك المحرمات، لأن الموت يباغت كل إنــسان مهمـــا بلغت قوته وسطوته، ومهما أخذ من تدابير واقية، بخلاف السياق الذي ورد في الآيـــة والـــذي يحث على الذهاب إلى القتال، وإن كنا نرى أن كلا الموقفين يندرجان في معنى الجهاد ســـواء بالذهاب إلى القتال أو بالابتعاد عن المحرمات وترك ملذات الدنيا والاستعداد للموت.

ويتحدث الألبيري عن معنى قريب من ذلك في قوله[2]:

يا عامرَ الدَّنيا ليسكنَهَا وما   هي بالتي يبقى بها سكانُ

يتناص الشاعر في قوله السابق مع قوله تعالى " كل من عليها فان "[3]، جاء هذا التعميم الآلهي ليؤكد فناء كل من على الأرض، فاستلهم الشاعر هذا المعنى لينصح المنغمس في ملذات الدنيا، والساعي إلى تعمير دنياه على حساب آخرته.

فنجد هنا أن العلاقة بين النص القرآني والنص الشعري قائمة على حقيقــة مفادهـــا زوال الدنيا، فهذه الآية وردت في سورة الرحمن بعد ذكر بعض الآيات التي تناولت نعم الله التـــي لا تقدر ولا تحصى، ثم أعقبها بما يدل على قدرة الله في فناء كل هذه الآلاء والـــنعم، فالــسياقان متشابهان في المعنى مع الاختلاف في الصياغة والألفاظ .

وقال ابن عبد ربه في حديثه عن تغير حال الإنسان من حينٍ لآخر[4]:

وكم سخنت بالأمسِ عينٌ قريرةٌ   وقرتْ عيونٌ دمعُها ساكبٌ

يتناول ابن عبد ربه في هذا النص الشعري تقلب أحوال الإنسان وتغيرها مـــن الإيجـــاب للسلب أو العكس، وذلك من خلال استدعائه لقوله تعالى: "تلك الأيام نداولها بـــين النـــاس "[5]، خاصةً وأن هذه الآية وردت في معرض مخاطبة الله – سبحانه وتعالى – وتــسليته للمـــؤمنين

---

[1] النساء: 78.
[2] ديوان الالبيري، ص140.
[3] الرحمن: 26.
[4] ديوان ابن عبد ربه، ص 26.
[5] آل عمران: 140.

لما أصابهم من هزيمة وهلاك في غزوة أحد، فأراد أن يخفف عنهم بقوله أن الأيام دولٌ يــوم لك، ويوم عليك، ويوم تساء ويوم تسر، حيث إنهم قد حققوا النصر في يوم بدر وهُزمــوا فــي يوم أحد، وهكذا الأيام دول . فجاءت ألفاظ الشاعر منسجمة في دلالتهــا مــع دلالــة الــنص القرآني، مما ساعد في توضيح الفكرة، والمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للقــارئ ألا وهــو تقلب الأيام .

لقد أكثر الألبيري من تذكيره بالموت لأخذ العبرة والموعظة فقال[1]:

وما يعرف الإنسان أين وفاته أفي البر أم في البحر أم بفلاة؟

يرى الألبيري أن الموت موجود في كل زمان ومكان والإنسان لا يعرف أين مكان وفاتــه ومتى تكون، مستحضراً في ذلك قوله تعالى: " وما تدري نفسٌ ماذا تكسِب غدا ومــا تــدري نفسٌ بأي أرضٍ تموت إن الله عليمٌ خبيرٌ "[2]، ففي هذه الآية ترد بعض مفاتح الغيــب الخمــس التي اُختص الله بها، ومنها معرفة المكان الذي سيموت فيه الإنسان، وهذا المعنى قد اســتوحاه الشاعر ليعبر به عن إدراك الموت للإنسان في كل مكان وكل زمان، فنجد أن النص الحاضر (الشعري) قد ولَّد من النص الغائب معنىً إضافياً ومفصّلاً من خلاله، فالنص القرآنــي ذكــر كلمة (أرض) أما النص الحاضر فشرح وفصّل هذه الأرض، إذ جعــل منهــا البــر والبحــر والفلاة. لذلك كان التناص تناصاً توضيحياً مفصلاً للمعنى القرآني .

ومن مظاهر التناص بالمعنى القرآني أيضا قول الألبيري[3]:

ونادي إذ سجدتَ له اعترافاً بما ناداه ذو النون بن متّى

يواصل الشاعر نصحه وتوجيهه للإنسان بما فيه خير له في الدنيا والآخرة مستحضراً مــا ورد في القرآن عن سيدنا يونس "ذو النون" إذ غضب على قومه مما قاسى منهم، ولم يؤذن له ذلك، وظن أن الله لن يقدر عليه بما قضى عليه من حبسه في بطــن الحــوت، فنــادى فــي الظلمات، أي ظلمة الليل، وظلمة البحر، وظلمة بطن الحوت، أنه كان ظالماً لنفسه، كما جــاء في قوله تعالى " وذا النون إذ ذهب مغاضباً فظنّ أن لن نقدر عليه فنادى في الظلمــات أن لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين "[4]. فالتناص هنا قد جاء بالمعنى المجمل لمــا ورد في الآية حيث ذكر الشاعر في نصه الشعري " ونادى ... بما ناداه ذو النون بن متّــى " فلــم يذكر مضمون النداء الذي فهم من خلال الرجوع إلى السياق القرآني .

[1] ديوان الألبيري، ص56.
[2] لقمان: 34.
[3] ديوان الألبيري، 29.
[4] الأنبياء: 87.

مما سبق نلحظ أن التناص بالمعنى القرآني قد ورد كثيراً في شعر الزهد الأندلسي حتى إنه لم يقتصر على الزهاد بل تعداه إلى الشعراء الآخرين، فقد تعاملوا مع النص القرآني تعاملاً واعياً مما يدل على عمق قراءتهم له، وإفادتهم منه للكشف عن مواقفهم الشعورية ورؤاهم الفكرية، كذلك تبين قدرتهم وبراعتهم في مزج العناصر القرآنية بالمادة الشعرية حتى كادت هذه العناصر تكون جزءاً من الشعر وروحه، مما يدل على ذكاء الشعراء الأندلسيين ولباقتهم في إيراد المعاني القرآنية في عملية الخلق الشعري إيراداً فيه إيماء وتلويح وإشارة، حيث إن هذا كله يساير روح شعر الزهد، وطبيعته التي تميل إلى الوضوح الزائد، لهذا جاءت النصوص المتناصة بالمعاني القرآنية تفوق كثيراً النصوص المتناصة بالتراكيب القرآنية.

4. التناص بالفاصلة القرآنية :

الإيقاع الموسيقي من أبرز صور التناسق الفني في القرآن الكريم، و يتميز بأنه "متعدد الأنواع، يتناسق مع الجو ويؤدي وظيفة أساسية في البيان"[1]، ولعل الفاصلة القرآنية أهم أنواعه. وهي كما عرفها الرماني "حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني"[2]. والفاصلة القرآنية- كما يقول السيوطي في كتابه علوم القرآن- "كقافية الشعر وقرينة السجع، غير أنها تزيد عليها بشحنة المعنى، ووفرة النغم، والسعة في الحركة الحرة"[3].وهذا يعني أنها عند ورودها تحمل شحنتين في آنٍ واحد: "شحنة من الواقع الموسيقي، وشحنة من المعنى المتمم للآية"[4].

ولعل هذا الاهتمام من قبل العلماء بالفاصلة القرآنية يعود لكونها "عنصراً مهماً في تأمل الآية القرآنية وما تؤديه من وظيفة أساسها الإيقاع الموسيقي في الآيات القرآنية لذلك قالوا إن وظيفتها معنوية هادفة، وليست خلية أو فضلة، كما يلاحظ على بعض نماذج السجع أو الشعر، فلا توجد فاصلة قرآنية جاءت مراعاة للتقفية وحدها"[5].

لذلك نجد أن للفاصلة القرآنية عميق الأثر في نفس المتلقي، لأن لها "نغمات نفسية ومعنوية، وإيقاعاً يعطي الإنسان روحاً، ويحس عندها بمتعة فنية مؤثرة، تثبت في الفؤاد الطمأنينة والارتياح"[6].

ومن فوائد الفاصلة أيضا أنها تقع عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام بها، وهي

---

[1] التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، ط14، دار الشروق، بيروت، 1995، ص101.
[2] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ط1، دار المعارف بمصر، 1968، ص 97.
[3] الإتقان في علوم القرآن، م2، ص266.
[4] التعبير الفني في القرآن، بكري شيخ أمين، ط1، دار الشروق، بيروت، 1973، ص201.
[5] أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، ص98.
[6] الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 38.

الطريقة التي يباين بها سائر الكلام وتسمى فاصلة؛ لأن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها وأُخذ الاسم من قوله تعالى (كتابٌ فصلت آياته). "ولا يجوز تسميتها قوافي لأن الله (تعـالى) لما سلب عن القرآن الكريم اسم الشعر وجب سلب القافية عنه أيضاً، لأنها منه وخاصة به في الاصطلاح، وكما يمتنع استعمال القافية في القرآن يمتنع استعمال الفاصلة في الشعـر لأنها صفة لكتاب الله تعالى فلا تتعداه"[1].

وقد وجد الباحثون في الفاصلة القرآنية أن أكثر ما تختتم به، إنما يكـون في الحـروف التالية: "النون، والميم، والألف، والواو، والياء، وكلها تحمل لحناً إيقاعياً لا يتوفر في الحروف الأخرى ، ثلاثة منها تستعمل للممدود، وتقابل تسمية "الإطلاق" في البيت الشعري، وحـرفان سهلا المخرج، فيهما غنة محببة، تساعد على إخراج صوت محبب من الأنف"[2].

ولم يشذ شعراء الـزهد في الأندلس عن الاهتمام والتحسس بهـذه الجمالية، إذ كـان للفاصلة القرآنية أثرٌ جليٌّ في شعرهم حيث استثمـروا هذه الخصائص النغميـة في الفـاصلة القرآنية، ووظفوها في أشعارهم، فأضفت عليها جمالاً موسيقياً عذباً، وشحنتها بطاقة معنوية.

وشعر الزهد الأندلسي تأثر بالفاصلة القرآنية بشكل واضح، فنجد أن لحـرف الـراء نصيباً في قوافي الشعراء المتأثرة بالفاصلة القرآنية، خـاصةً وأن حرف الراء من الأحـرف التي كثُرت فـواصله في القـرآن، حيث بلغت (710) فاصلة[3]، ويـأتي في مقدمـة هـذه القصائـد الأندلسية رائية أبي إسحاق الألبيري التي يتحدث فيها عن النار بسياقها القرآني وقد جعل كل أبياتها تنتهي بكلمة النار ومطلعها[4]:

ويلٌ لأهلِ النارِ في النارِ ماذا يُقاسُون من النَّارِ

وقد اختتم الألبيري جميع أبيات هذه القصيدة والبالغة ثمانية وثلاثين بيتاً بهذه الكلمـة (النار) و منها قوله:

وا عجباً من مَـرحٍ لاعـبٍ يلهُـو ولا يَحفِلُ بالنارِ

ففكروا في هولِها واحذرُوا مـا حذَّرَ اللهُ من النَّارِ

إلى أن يختمها بقوله:

ولـم تَزَلْ تسمعُني قائـلاً: أعـوذُ باللـهِ من النَّارِ

فهذه الأبيات تذكرنا بالفواصل القرآنية التي استمد منها الشاعر قافيته وهي كثيرة في سور القرآن، كقوله تعالى "وماهم بخارجين من النار"[5]، وقوله تعالى"فما أصبرهم على

[1] الإتقان في علوم القرآن، ص97.
[2] الفاصلة في القرآن، ص43.
[3] السابق، ص296.
[4] ديوان الألبيري، ص85.
[5] البقرة: 167.

النار"[1]، وقوله تعالى:"قل تمتعوا فإن مصيركم إلى النار"[2]، وقوله تعالى:"فويل للذين كفروا من النار"[3]، وقوله تعالى"ومنهم من يقول ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عـذاب النار"[4]، فهذا الشاعر كما وصفه وتحدث عنه د.إحسان عباس " كان فناناً في مجالـه، فكـان يخرج على العرف الشعري المألوف في القافية "[5]، ولكنه خروج المتأثر بالفاصلة القرآنية.

ويأتي حرف الدال بعد حرف الراء في شيوعه فـي الفواصـل القرآنيـة حيـث ورد (308)[6] مرة لذلك فهو يرد في الشعر الأندلسي كقافية متأثرة بالفواصل القرآنيـة، وبخاصـة عندما يكون مسبوقاً بأحد حروف المد، ومنها الدال المسبوق بالياء أو الواو كما فـي قـصيدة الوزير الفقيه عمر بن الحسن الهوزني في الحث علـى حمايـة الـدين ومقدسـاته ومجابهـة الملحدين، فالشاعر ينذر من عاقبة التهاون والعذاب المنتظر كعقاب الله لثمود وغيـرهم مـن الأمم السابقة فيقول[7]:

أيا أسفاً للدين إذا ظـلّ نُهبةً	**بأعيننـا والمسلمـون شهـودُ**
...ويُثلبُ بيت اللـه بين بيوتكم	**وقـادره عـن ردّ ذاك قعيـدُ**
أُعيـذكُم أن تُدهِنـوا فيمسَّكُمْ	**عقـابٌ كما ذاقَ العـذاب ثمـودُ**
وأقبحْ بذكرٍ يستطيـر لأرضكم	**يـؤمُّ به أقصى البـلاد وفـودُ**
ولا عَجبٌ أن جانسَ الحـوض	**وقـدماً تساوى مَطلبٌ وشهـودُ**
يقودُ امرءًا طبعٌ إلى علم شكله	**كما انمـازتِ الأرواحُ وهي جنـودُ**

نجد هنا أن الشاعر أتى بقوافٍ منها : شهود – قعيد – ثمود ...إلخ . وقـد جـاءت هـذه القوافي فواصل لآيات قرآنية من سور : هود ، ق ، البروج . ومنها قوله تعـالى:" ألا بُعـداً لمدين كما بعدت ثمود "[8]، وقـوله تعالى: "ذلك اليوم مجموع له الناس وذلك يومٌ مشهود"[9]، وقوله تعالى: " وأنهم آتيهم عذابٌ غير مردود"[10]، وقوله تعـالى: "إذ يتلقّى المتلقيـان عـن اليمين وعن الشمال قعيد "[11]، وقوله تعالى: "هل أتاك حديث الجنود"[12].

فالقارئ لهذه الأبيات يشعر بذلك التأثير القرآني في الفاصلة التي أعانت الشاعر على النغمة

---

[1] البقرة:175.
[2] إبراهيم: 30.
[3] ص:38.
[4] البقرة:201.
[5] تاريخ الأدب الأندلسي، (عصر الطوائف والمرابطين)، ص111.
[6] الفاصلة في القرآن، ص296.
[7] الذخيرة، ق2، م1، ص92.
[8] هود: 95.
[9] هود: 103.
[10] هود: 76.
[11] ق: 7.
[12] البروج: 17.

الموسيقية وذلك الإيقاع الجميل، حيث جاءت القافية ملائمة لغرض التحذير لما يحمله حرف الدال مع الواو أو الياء من شدة، خاصة وأن مجيئها في الآيات القرآنية كان يحمل معنى التهديد والوعيد في معظم الأحيان.

ومن الحروف التي شاع استخدامها كفاصلة قرآنية حرف الألف المقصورة حيث وردت كفاصلة في القرآن (245)[1] مرة، وتطالعنا هذه القافية المقصورة في شعر عمر يوسف بن عبد الله بن عبد البر وهو يوصي ابنه فيقول[2]:

تجافَ عن الدُّنيا وهوّن لقَدْرها	**ووفِّ سبيل الدين بالعُروةِ الوثقي**
وسارع بتقوى اللهِ سرّاً و جهرةً	**فلا ذمّة أقوى هُديتَ من التَّقوى**
ولا تنسَ شُكرَ اللهِ في كل نِعْمَةٍ	**يَمنُّ بها فالشُّكرُ مستجلِب النُّعمى**
فدعْ عنك ما لا حظٌّ فيه لعاقلٍ	**فإنّ طريقَ الحقِّ أبلجُ لا يخفى**
وشُحَّ بأيامٍ بقينَ قلائلٍ	**وعُمر قصيرٍ لا يدوم ولا يبقى**
ألم ترَ أنَّ العُمْرَ يمضي مولّياً	**فجِدَّتُه تبلى ومُدَّتُه تفنى**
نخوض ونلهو غفلةً وجهالةً	**وننشرُ أعمالاً وأعمارُنا تطوى**
عجبتُ لنفسٍ تُبصرُ الحقَّ بيّناً	**لديها وتأبى أن تفارقَ ما تهوى**
وتسعى لما فيه عليها مضرّةً	**وقد علِمت أن سوف تُجزى بما**
ذنوبي أخشاها ولست بآيسٍ	**وربّي أهلٌ أن يُخافَ وأن يُرجى**
وإن كان ربِّي غافراً ذنبَ من يَشَا	**فإني لا أدري أأُكرَمُ أم أُخزى**

فقافية الألف المقصورة التي نجدها في هذه المقطوعة تذكرنا بفواصل بعض السور القرآنية كسورة طه في قوله تعالى: "طه، ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى، إلا تذكرة لمن يخشى، تنزيلاً ممن خلق الأرض والسماوات العلى، الرحمن على العرش استوى" إلى قوله تعالى: "فإنه يعلم السر وأخفى"[3]، وسورة النازعات في قوله تعالى: "هل أتاك حديث موسى، إذ ناداه ربه بالواد المقدس طوىً، اذهب إلى فرعون إنه طغى، فقل هل لك إلا أن تزكّى، وأهديك إلى ربك فتخشى"[4]، فالشاعر تمثل الفاصلة القرآنية في هذه المقصورات (الوثقى – القوى – النعمى – لا يخفى – لا يبقى – تفنى – تطوى – تهوى) مقابل: (تشقى – يخشى – استوى – أخفى – سعى – طوى – تزكى – فتخشى)، فقد أوحت له هذه السور بآياتها و فواصلها هذه النغمة المنسجمة تماماً مع طبيعة الموضوع في

[1] الفاصلة في القرآن، ص296.
[2] نفح الطيب، ج4، ص28.
[3] طه: 1-5، 7.
[4] النازعات: 15-19.

الحالتين، حالة السور الكريمة وما تضمنته من موعظة وإرشاد للنبي – صلى الله عليه وسلم – وحثه على الصبر وتحمل الأذى في سبيل الله، وحالة ابن عبد البر العالم الفقيه التقي الذي أراد أن يوصي ابنه بتقوى الله وترك الدنيا وملذاتها، ويجعل جُلّ اهتمامه لما ينفعه في الآخرة، لأن هذا العمل هو الذي يبقى للإنسان، فاستوحى معاني هذه السور ليجعلها أمامه لتنير له الطريق وترسم له المنهج الصواب .

ويأتي حرف الباء بعد الألف المقصورة من حيث شيوعه في الفاصلة القرآنية حيث جاء(221)[1] مرة في القرآن الكريم، لذلك فقد تأثر شعراء الزهد الأندلسيون بهذه القافية ومنهم منذر بن سعيد البلوطي في شعره الزهدي حيث يقول[2]:

كم تَصَابَى وقَـدْ عَلاكَ المشيبُ	**وتَعَامى عَمْداً وأنتَ اللّبيبُ ؟؟**
كيفَ تلهو وقد أتاكَ نذيرٌ	**أن سيأتي الحِمامُ منك قريبُ ؟؟**
يا سفيهاً قد حان منه رحيلٌ	**بعد ذاك الرحيل يومٌ عصيبُ**
كم توانى حتى تصيرَ رهيناً	**ثم تأتيكَ دعوةٌ فتُجيبُ**
وتذكر يوماً تُحاسَبُ فيه	**أن من يذكر فسوف ينيب**
ليس من ساعةٍ من الدّهر إلا	**للمنايا بها عليك رقيبُ**

فنجد قافية البيت الثاني في هذه المقطوعة (قريب) مكررة في القرآن الكريم في أكثر من مرة، كقوله تعالى: "فيأخذكم عذابٌ قريبٌ"[3]، "وإنه سميع قريب، وأُخذوا من مكانٍ قريب"[4]، "ولعل الساعة قريب"[5]، أما بقية القوافي فوردت في فواصل قرآنية، كقوله تعالى: "هذا يومٌ عصيبٌ "[6]، "وإنَّ ربي قريبٌ مجيبٌ"[7]، "وعليه توكلت وإليه أُنيب"[8]، "وإني معكم رقيب"[9]. فنجد أن أكثر هذه القوافي فواصل قرآنية، حيث إن التأثر بهذه الفواصل منطقياً لشاعر زاهد كمنذر بن سعيد البلوطي، أثّر القرآن في شعره تأثيراً قوياً، وجاء متمثلاً لكثير من معانيه ومنسجماً في قوافيه مع فواصله، ومع طبيعة الموضوع، حيث جاءت الآيات في السور تحمل معنى التهديد والإنذار للغافل وتنبيهه إلى التوبة والإنابة إلى الله، وهكذا الحال عند البلوطي الذي يحذر اللاهي والغافل عن طاعة الله ويذكره بمجيء الموت بغتةً، فعليه أخذ

1 الفاصلة في القرآن، ص296.
2 نفح الطيب، ج1، ص375.
3 هود: 64.
4 سبأ: 50-51.
5 الشورى: 17.
6 هود: 77.
7 هود: 61.
8 هود: 88.
9 هود: 93.

الحيطة والاستعداد لهذا اليوم عن طريق الرجوع والتوبة إلى الله .

أما حرف اللام فقد ورد في الفواصل القرآنية (210)[1] مرة، وقد جاء في الشعر الأندلسي متوسطاً بين حرفي المد بالألف والياء كما جاء في الفواصل القرآنية، ومن هذا الشعر قول الشاعر أبي علي الحسن بن حسان السناط في الزهد[2]:

ثقّلتَ نفسكَ بالذنوبِ ودُونّهـا حِسرٌ لَعمْرِكَ ما تحير ثقيـلا

يا باني الغرف التي قد عطّلت -لو كنت تعقل- دَينَها تعطيـلا

فاقصِـده إنّـك ميت ومشاهد يوماً عليك من الحساب طويـلا

تبني مصانعَها وأنتَ مُسافِـرٌ فلمَنْ بنـاؤكَ إن أردْتَ رحيـلا

فنجد أن الشاعر في هذه الأبيات كان متأثراً بالفاصلة القرآنية في سورتي المزمل والإنسان، فنهايات الأبيات (ثقيلاً – تعطيلاً – طويلاً – رحيلاً) فيها، هي الفاصلة نفسها في هاتين السورتين، أو قريبة منها، كقوله تعالى: "إنا سنلقى عليك قولاً ثقيلاً"[3]، "إن لك في النهار سبحاً طويلا"[4]، "وسبحه ليلاً طويلاً"[5]، "ويذرون وراءهم يوماً ثقيلاً"[6]، وقوله تعالى: "واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلا"[7]، "إذا شئنا بدلنا أمثالهم تبديلا"[8]، فنجد أن المعاني التي تناولها الشاعر جاءت متقاربة في موضوعها من المعاني التي تضمنتها الآيات التي جاءت فيها الفواصل، فكاد المعنى والفاصلة في القرآن يكونان مقاربين للمعنى والقافية في أبيات الشاعر، فالتأثير هنا معنىً وشكلاً وإيقاعاً .

ومن الحروف التي جاءت بدرجة أقل في الفواصل القرآنية حرف الهاء، فمجموع ما جاء منه في فواصل القرآن الكريم (129)[9] مرة، ومما جاء في الشعر الأندلسي على هذه القافية قول الشاعر الرمادي يوسف بن هارون[10]:

خُطَّـافَـةٌ سَبَّحـتِ اللـهَ بعجمـةٍ يُفْهَمُ مَعْناهـا

مديدةُ الصوتِ إذا ما انتَهَتْ لكنها تُـدْمَـجُ مبداهـا

كقـارئٍ إن تَأتـهِ وقْفَـةٌ مـدَّ بها الصَوت وجلاها

فهذه النهايات عند الشاعر تذكرنا بسورة الشمس وإيقاع آياتها، كما في قوله تعالى: "والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما

---

[1] الفاصلة في القرآن، ص296.

[2] يتيمة الدهر، عبد الملك بن محمد الثعالبي، تح : محمد محيي عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، 1979، م2، ص68.

[3] المزمل: 5.

[4] المزمل: 7.

[5] الإنسان: 26.

[6] الإنسان: 27.

[7] المزمل: 8.

[8] الإنسان: 28.

[9] الفاصلة في القرآن، ص296.

[10] شعر الرمادي يوسف بن هارون، جمع ماهر زهير جرار، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص134.

بناها، والأرض وما طحاها "[1]. لذا نرى أن الشاعر قد وظف حرف الهاء المتصل بحرف المد الألف كقافية شعرية بكل شحنتها الصوتية وما تبعثه في النفس من أثر تجعل المتلقي يحس بالأثر القرآني ويحيله إلى آياته البينات .

لقد كشفت النصوص السابقة عن جانب من جوانب تأثير القرآن الكريم في الشعر الأندلسي وهو تأثير فواصل القرآن في قوافي الشعر، فوجدنا أن أكثر الحروف التي كان لها الأثر الأكبر في شعر الزهد الأندلسي هو حرف الراء، وبعده يأتي حرف الدال بما يحمله من معاني التحذير والتهديد، ثم جاء حرف الألف المقصورة وما تضمنه من دلالة على الموعظة والإرشاد، ثم جاء حرف الباء واللام والهاء وما تضمنته هذه القوافي من دلالات متقاربة مع دلالة الفواصل القرآنية.

ثانياً- التناص بالحديث الشريف :

يعد الحديث النبوي الرافد الثاني _ بعد القرآن الكريم _ الذي نال نصيبه من العناية والاهتمام لدى شعراء الزهد الأندلسي، وذلك نظراً لما يتمتع به الحديث النبوي من مستوى لغوي رفيع إلى جانب المكانة التي يحتلها باعتباره مصدر التشريع الثاني في الدين الإسلامي، وقد دلل على هذه المكانة قوله عزّ وجل "وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى"[2]، وقد ظهر تأثر الشعراء بالحديث النبوي من خلال استلهامهم معاني الأحاديث الشريفة في أشعارهم، ومن ذلك ما جاء في قول أبي إسحاق الألبيري[3]:

ولستَ تُطيقُ أهْوَنَها عَذَاباً ولو كنتَ الحديدَ بها لَذُبْتَا

نجد هنا أن الشاعر وظف التناص مع الحديث الشريف بصورة إشارية من خلال الإشارة أو التلميح للمعنى الذي يقصده الحديث عندما قال عليه الصلاة والسلام " أهون الناس عذاباً من له نعلان يغلي منهما دماغه"[4]، فالمعنى الذي يحمله البيت الشعري جاء منسجماً مع ما ورد في الحديث الشريف من صور العذاب.

وقال الألبيري في المعنى نفسه أيضاً[5]:

ولم تُخْلَقْ لِتَعْمُرَها ولكنْ لِتَعْبُرَهَا فَجِدَّ لِمَا خُلِقْتَا

نجد الألبيري في البيت السابق يتناص مع مضمون قول الرسول (عليه الصلاة والسلام) لعبد الله بن عمر (رضي الله عنهما) : " يا عبد الله كن في الدنيا كأنك غريب أو

[1] الشمس، 1-6.
[2] النجم: 3- 4.
[3] ديوان الألبيري، ص33.
[4] صحيح البخاري، ج4، ص258، حديث رقم 6562.
[5] ديوان الألبيري، ص29.

عابر سبيل واعدد نفسك في أهل القبور"[1]، فنجد أن هناك تقارباً في السياقين حيث ظهر التناص جلياً في اسم الفاعل (عابر سبيل) رغم ما حدث للكلمة من تعديل في الصيغة الشعرية حيث جاءت فعلاً مضارعاً متصلا بضمير، ومع ذلك نجد أن الحديث والنص الشعري يحملان دلالة متقاربة.

كذلك تناص الشاعر هنا أيضاً مع ما روي عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه، عندما قال: نام رسول الله (صلى الله عليه وسلم) على حصير، فقام وقد أثر في جنبه، قلنا يا رسول الله : لو اتخذنا لك وطاء، فقال: "مالي وللدنيا؟ ما أنا في الدنيا إلا كراكب استظل تحت شجرة، ثم راح وتركها"[2]. لذا فقد حقق التناص استجابةً ملائمةً لما ورد عن رسول الله في الحديثين.

ومن التناص بالحديث الشريف قول ابن محمد غانم بن وليد المخزومي[3]:

ثلاثـــةٌ يُجهــلُ مقــدارها   الأمنُ والصحةُ والقوتُ

فلا تثق بالمال في غيرها   لو أنــه درٌّ وياقــــوتُ

يرى الشاعر أن هناك ثلاثة أشياء يجهل الإنسان قيمتها وقدرها، وهي: الشعور بالأمن والتمتع بالصحة والحصول على ما يحتاجه من قوت، وقد استقى هذا المعنى من حديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عندما قال : "من أصبح آمناً في سربه، معافى في بدنه، معه قوت يومه، فكأنما حيزت له الدنيا"[4]، فجاء التناص الشعري في البيت الأول منسجماً مع المعنى الوارد في الحديث الشريف، ولكن صيغة الحديث كانت أكثر دلالة وتوضيحاً للفكرة من الصيغة الشعرية حيث أظهر عليه السلام في حديثه نتيجة من تحقق له الأمن والصحة والقوت، أما الشاعر فعمد في تناصه إلى المشابهة في اللفظ والمعنى، لكنه أجمل في نصه، فكان التناص مجملاً للمعنى الوارد في الحديث الشريف .

وحرصاً على اغتنام فرصة الشباب في عمل الخير يقول الألبيري[5]:

ولا تَقُلِ الصِّبَا فيه مجَالٌ   وفَكّرْ كَمْ صغيرٍ قَدْ دفَنْتَا

يحث الألبيري المرء على اغتنام فترة صباه وشبابه في عمل الخير، لأن الموت يداهم الصغير والكبير، وقد استمد هذا المعنى من قوله عليه الصلاة والسلام " اغتنم خمساً قبل خمسٍ: حياتك قبل مماتك، وصحتك قبل سقمك، وفراغك قبل شغلك، وشبابك قبل هرمك، وغناك قبل فقرك "[6]. نجد هنا أن تناص الشاعر متوافقاً في المعنى دون الشكل، فكان تناصاً

---

1 سنن الترمذي، ج4، ص567.
2 مسند الإمام أحمد ابن حنبل، ابن حنبل (الموسوعة الحديثة)، تح : مجموعة من العلماء، ط1، مؤسسة الرسالة، 1999، م6، ص241.
3 نفح الطيب، ج4، ص330.
4 سنن ابن ماجة، (كتاب الزهد، باب القناعة)، حديث رقم 4141، ص946.
5 ديوان الألبيري، ص29.
6 سنن البيهقي، الإمام أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، تح : أبو هاجر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، م7، ص263.

جزئياً حيث إنه أشار إلى بعض المعنى الوارد في الحديث، وليست كل المعاني التي تـضمنها الحديث، ليحقق من خلال هذا التناص توضيحاً وشرحاً لفكرته الرامية إلى ضرورة اسـتغلال فترة الشباب وتذكر الموت باستمرار.

وعن تمجيد الكفاف وذم الغنى يقول الألبيري[1]:

فَخُذِ الكَفافَ ولا تَكُنْ ذا فَضْلَةٍ   فَالفَضْلُ تُسْأَلُ عَنْهُ أيَّ سُؤالِ

فهذا النص الشعري مقتبس من حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): عن أبي سـعيد الخدري قال: بينما نحن في سفر مع النبي – صلى الله عليه وسلم – إذ جاءه رجل على راحلةٍ له، فجعل يصرف بصره يميناً وشمالاً، فقال رسول الله – صلى الله عليه وسلم – "مـن كـان معه فضل ظهر فليعد به على من لا ظهر له، ومن كان معه فضل زاد فليعد به على مـن لا زاد له، فذكر من أصناف المال ما ذكر حتى رأينا أنه لا حق لأحد منا في فضل "[2]. فـنلحظ أن المعنى الوارد في السياق الشعري منسجمٌ تماماً مع المعنى الوارد فـي الحـديث النبـوي، فالدلالة في كلا السياقين نفسها، ولكن تناص الشاعر في النص الشعري جاء ملخصاً ومجمـلاً بكلمات لما ورد في الحديث، حيث كان تناص الشاعر بألفاظ قليلة ولكنها حملت نفس الدلالـة المبتغاة . وتحدث الألبيري عن الموت وما بعده فقال[3]:

ويَحْمِلنِي إلى الأجْدَاثِ صَحْبِي   إلى ضِيْقٍ هُنَاك أو انْفِسَاحِ

استوحى الشاعر في بيته الشعري قول الرسول – صلى الله عليه وسلم – "القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار"[4]، فوظف الشاعر لفظة "ضيق" المعبرة عن (حفـرة من حفر النار) ولفظة "انفساح" المعبرة عن (روضة من رياض الجنة)، لذلك جاء التناص فـي السياق الشعري متوافقاً مع المعنى الوارد في الحديث بألفاظٍ أكثر إيجازاً من ألفـاظ الحـديث، كذلك قام الشاعر في تناصه بتغيير الترتيب الوارد في الحديث حيث إن الرسول ذكر الجنة في البداية حرصاً منه على طمأنة المؤمن وإزالة خوفه من الموت، أما الشاعر فذكر الضيق الدال على العذاب في البداية ليظهر شدة خوفه من الموت وإثارة الرعب في نفس المتلقـي ليـستعد للموت استعداداً يقيه هذا العذاب والخوف .

ويوضح لنا الألبيري شدة حرصه على العلم والعمل به، فيقول[5]:

فَلا تَأمَنْ سُؤالَ اللهِ عَنْهُ   بِتَوبِيخٍ عَلِمْتَ فَهل عَمِلْتَا ؟

وقد امتص الألبيري هذا المعنى من قول رسول الله – صلى الله عليه وسلم – "لا تزول

---

[1] ديوان الألبيري، ص40.
[2] صحيح مسلم، ج3، ص1354، حديث رقم 1728.
[3] ديوان الألبيري، ص42.
[4] سنن الترمذي، ج4، ص639، حديث رقم 2460.
[5] ديوان الألبيري، ص27.

قدما عبد مؤمن يوم القيامة حتى يسأل عن عمره فيما أفناه، وعن علمه فيمَ فعل، وعن ماله من أين اكتسبه وفيمَ أنفقه، وعن جسمه فيمَ أبلاه "[1].

نلحظ هنا أن الشاعر تناص بأمرٍ واحدٍ من الأمور العدة الواردة في الحديث، فجاء تناصاً جزئياً متمثلاً للمعنى الوارد في الحديث، بالإضافة إلى أن النص الشعري تناص الصيغة الاستفهامية الواردة في الحديث لإعطاء حديثه مزيداً من الأهمية والقبول.

واستكمالاً لحديثه عن أهمية العلم، يقول الألبيري[2]:

فَرَأْسُ العِلْمِ تَقْوَى اللهِ حَقاً ... ولَيْسَ بِأَنْ يُقَالُ: لَقَدْ رِأَسْتَا

يتناص الشاعر في قوله هذا مع الحديث الوارد عن سول الله – صلى الله عليه وسلم - "رأس الحكمة مخافة الله تعالى "[3]. فكان تناص الشاعر في السياق الشعري حاملاً نفس الدلالة والمعنى، ولكن جاء بشيء من التفصيل والشرح، إذ إن الحديث الشريف كان أكثر إجمالاً وإيجازاً من النص الشعري، فقد ولد الشاعر من النص الغائب -الحديث الشريف- معنىً إضافياً تحرك من خلاله ليضيف شيئاً من التفصيل يخدم الفكرة المطلوبة.

وعندما يتوجه الألبيري إلى ربه ليغفر له ذنوبه، يقول[4]:

وَإليْهِ ضَرَاعَتِي وابْتِهَالِي ... في مُعَافَاةِ شَيْبَتِي مِنْ جَهَنَّمْ

يتضرع الألبيري لربه ليغفر له ذنوبه ويرحم شيخوخته، وقد استند في هذا الدعاء والتوسل إلى قول الرسول – صلى الله عليه وسلم – " إن الله يستحي أن يعذب شيبة شابت في الإسلام "[5]. فالشاعر هنا يمتص معنى هذا الحديث، ويضمنه في سياقه الشعري مع تعديل الصياغة إلى ضمير المتكلم .

ومن التناص بالحديث الشريف أيضاً قول الشاعر ابن وهبون[6]:

دعوتُ دعاءَ مَظْلُومٍ عَليهِ ... وكانَ اللهُ مُسْتَمِعَاً مُجِيبَاً
فَطَوّقَهُ الزَّمَانُ بِمَا جَنَاه ... وعَلّقَ من عَذَاريه الذّنُوبا

يظهر التناص في البيت الأول مع حديث رسول الله – صلى الله عليه وسلم – " اتق دعوة المظلوم فإنها ليست بينها وبين الله حجاب"[7]. فجاء النص الشعري متمثلاً للمعنى الوارد في الحديث، وإن اختلفت الصياغة من أسلوب الأمر في الحديث إلى صيغة المتكلم في النص الشعري، وقد ولّد الشاعر من تناصه في البيت الأول استجابةً مباشرةً وردت في البيت الثاني

[1] سنن الترمذي، ج4، ص612، حديث رقم 2417.
[2] ديوان الألبيري، ص27.
[3] الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى الجامع الصغير، جلال الدين السيوطي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج2، ص 123.
[4] ديوان الألبيري، ص50.
[5] كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ص 244.
[6] الذخيرة، م1، ق1، ص121.
[7] صحيح البخاري (كتاب المظالم والغضب، باب الإتقاء والحذر من دعوة المظلوم)، حديث رقم 2448، ص461. سنن الترمذي، (كتاب البر والصلة، ما جاء عن رسول الله في دعوة المظلوم)، حديث رقم 2019، ص588.

كرد فعل لما جاء في البيت الأول، أي أن التناص قد حقق هنا توافقـــاً وتلاحمـــاً مـــع معنـــى الحديث، فضلاً عما جاء به من دلالات إضافية جاءت لمزيد من التوضيح والتوكيد للفكرة .

مما تقدم نلحظ أن الحديث الشريف كان منبعاً ورافداً من الروافد اللغوية التي اســـتقى منه شعراء الزهد الأندلسيون ما كان يحلو لهم من ألفاظ موحية ذات معنى، الأمر الذي يعكس إعجابهم واهتمامهم بلغة الحديث إلى جانب لغة القرآن، وحفظهم إياها حفظاً كان يملأ أذهـــانهم وتخيلاتهم، فيجري ذلك على ألسنتهم في خلقهم الشعري، محققاً بذلك عاملاً مـــسانداً وداعمـــاً لهم في توضيح أفكارهم، ونقلها للقارئ والسامع بمزيدٍ من الهيبة والقبول.

الفصـــل الرابـــع

الصـــورة الشعريـــة

* التشبيـــه
* الاستعارة
* الكنايـــة

الصـــورة الشعريـــة

الصورة الشعرية: هي في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمـــات"[1]، فهـــي مـــن أكثـــر الوسائل التي تسهم في بناء المواقف الفنية في الشعر، إذ يلجأ الشاعر إليها لتجـــسيد التجربـــة التي يعيشها، فهي تشكل الواقع وفق أشكال فنية لها سماتها المميزة التي تجعل " الصورة قادرة على تجميع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها علا قـــات لا توجـــد خـــارج إطـــار الصورة"[2].

فالصورة ترد في كلام العرب "على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلـــى معنى صفته"[3]. لكن في الشعر عندما ترتبط هذه الصورة بمشاعر الشاعر وأحاسيسه، يـــدعمها بقدرته الإبداعية ويترجمها بلغته وألفاظه وتراكيبه، فإنه يكوّن بها مشهداً حسياً متكاملاً ينـــبض بالحياة ويتجدد بالحركة، سواء كان هذا المشهد حقيقةً أم خيالاً.

وقد حظيت الصورة باهتمام القدامى من حيث وظيفتها التـــي تتمثـــل فـــي الـــشرح، والتوضيح، والمبالغة، والتحسين، التقبيح والوصف، فالجاحظ يقول "إنمـــا الـــشعر صـــناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[4]، وبعد الجاحظ تناول كثير من النقاد وأهل البلاغـــة مفهوم الصورة مثل ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري، وصولاً إلـــى عبـــد القاهر الجرجاني، إلا أن مفهومها عند هؤلاء النقاد كان محصوراً ضمن إطار الرؤية الحسية، أي مجموعة الملامح المرئية التي يجسد الشاعر من خلالها معانيه المجردة، فكانت الـــصورة تستحوذ إعجاب القُراء بما فيها من جمال.

أما النقاد العرب المحدثون فقد تعددت تعريفاتهم للصورة بحيث يعكس كـــل تعريـــف الاتجاه النقدي لصاحبه، فالدكتور محمد زكي عشماوي يرى " أن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحيـــاة"[5]، ويـــذهب الدكتور مدحت الجيار مذهبا آخر فيقول: " إن الصورة الشعرية علاقات لغوية خاصة، يقيمهـــا الشاعر في لغته ليعبر بها عن موقفه"[6] بشكل جمالي، ويـــرى الـــدكتور جـــابر عـــصفور أن الصورة الشعرية هي "أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامـــة التي يمارس بها، ومن خـــلالها فاعليته ونشاطه"[7]، ويحدد الدكتور مصطفى ناصف، وظيفـــة الـــصورة بقولـــه : "إن الـــشعر يستعمل الصورة ليعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقـــل

---

1 الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، د.ط، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص21.

2 الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص309.

3 انظر لسان العرب، مادة(صور).

4 الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تح :عبد السلام هارون، ط1، المجمع العلمي العربي، بيروت، 1969، 123/3.

5 قضايا النقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، د.ط، دار النهضة، بيروت، 1979، ص108.

6 الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص31.

7 الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

الدلالة الحقّة لما يجده الشاعر"[1].

من هنا نجد أن تَناول النقاد للصورة كَثُر في العصر الحديث، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي حديث من فصل، أو مبحث فيها، لما يمثله موضوع الصورة من حيوية، وما يفتح من مسارات ومنافذ لدراسة الإبداع الشعري، وما يثيره من جدل وآراء تعكس ثقافة الناقد ومنهجه. ومن هذه الاتجاهات المتعددة يمكننا أن نستخلص مفهوماً شاملاً للصورة "فالصورة تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية"[2].

نلحظ من ذلك أن الكلمات هي أساس بناء الصورة الشعرية، ولكي ينجح الشاعر فيه لابدّ أن يعتمد على كلمات تكون لها قدرة فائقة على التصوير، وإثارة المشاعر الإنسانية المستورة فتوقظها وتفجرها، فتحدث هزة عاطفية لدى المتلقي تدهشه وتمنحه المتعة، ولا تكون قادرة على كل ذلك إلاّ إذا أُحسن اختيارها.

وقد اهتم الشعراء الأندلسيون عامةً بالتصوير وزخرت أشعارهم بكثير من ألوان الصورة الشعرية وتشكيلاتها، ونظراً لأن الشعر موضوع الدراسة خاص بطبيعة الزهد التي تقوم أساسًا على الأسلوب الخطابي المباشر، فاللغة فيه لغة تعليمية وعظية سهلة تعتمد على فكرة معينة يعمل الشاعر على توصيلها للجمهور، وتقريبها من أفهام العامة، لذا فقد يبتعد عن الخيال ويجنح إلى الحقيقة في الغالب، إلا أن ذلك لم يحد من استخدام الشعراء للخيال كوسيلة هامة من وسائل التعبير عن تجاربهم الذاتية، ورؤيتهم للحياة، لهذا فقد نجد أشعار الزهد قد حفلت بألوان متعددة من التصوير، وجاءت التشبيهات والاستعارات والكنايات تصور الحياة الدنيا وتقلب أحوالها، وتصف رهبة الموت ووحشة القبر، وتبرز ثقل الذنوب وأهمية التوبة بالإضافة إلى الحديث عن الشيب وأثره على نفسية الإنسان.

وسوف يقتصر بحثي في هذه الدراسة على التشبيه بأنواعه المتوفرة في شعر الزهد، كذلك الاستعارات بنوعيها المكنية والتصريحية، إضافةً إلى الكناية باعتبار أن هذه الأنواع الثلاثة أهم عناصر الصورة الجزئية وأكثرها شيوعاً وتأثيراً في شعر الزهد الأندلسي عامة.

أولاً- التشبيه:

حظي التشبيه بعناية النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وكان شأنه عظيماً عند الشعراء قبلهم، بل عند العرب بعامة، حتى إن المبرد ذهب إلى أن "التشبيه جارٍ في كلام العرب، حتى

---

[1] الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر،بيروت، 1983، ص30.

[2] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، ط2، دار الأندلس للطباعة، بيروت، 1981، ص30.

لو قال قائل إنه أكثر كلامهم لم يبعد"[1]، ومن ثم "جعلوه حداً تعرف به البلاغة"[2]، وأفاض من تناولوه في دراستهم في ذكر تعريفات له، فقد عرفه السكاكي تعريفاً شاملاً ذكر فيه المشبه والمشبه به ووجه الشبه فقال: "إن التشبيه مستدع طرفين: مشبهاً ومشبهاً به، واشتركا بينهما في وجه وافترقا من آخر"[3]، أما الخطيب القزويني فيرى أن التشبيه هو "الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى"[4]. من هنا نجد أن معظم تعريفات القدماء تلتقي حول حقيقة واحدة، وهي أن التشبيه هو إشراك أمر لأمر في معنى، أو أنه إلحاق أمر بأمر في معنى مشترك بأداة لغرض، لذلك كان الوضوح هو الغاية من وجوده، وهذا ما ذهب إليه الرماني عندما رأى أن "التشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر، بأداة التشبيه مع حسن التأليف"[5].

أما النقاد المحدثون فرأوا أن التشبيه" علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات أو الأحوال، هذه الحالة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[6].

ويعد التشبيه بأشكاله المتعددة "من أكثر الصور الشعرية تداولاً أو التصاقاً بالبناء الشعري وعلى الرغم من كثرة دورانه في الشعر، فإنه لم يفقد حيويته أو أهميته في تشكيل الدلالات وتوسيع أفق النص الشعري، فما زال التشبيه الركيزة الأساسية- لدى جميع الشعراء- في بناء الصورة الشعرية"[7].

وقد أكثر الشعراء الزهاد في الأندلس من استخدام التشبيهات بأنماطها المختلفة في أشعارهم سواء كانت مفردة أو مركبة. لذا قد تناولتُ أهم هذه الأنماط وأكثرها شيوعاً.

1. التشبيه المرسل:

هو التشبيه التي ذكرت فيه أداة التشبيه، ونعني بالمرسل "أنه قول بطريقة عفوية ومرسل على السجية"[8]، لذا يعتبره البعض من أبسط أنواع التشبيه وأقربها إلى الذهن. ومن أمثلته ما قاله الألبيري في حديثه عن النار[9]:

---

1 الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح : د.محمد أحمد الدالي، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993، م2، ص1038.
2 كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، د.ط، مكتبة عيسى الحلبي،القاهرة، 1952، ص 249.
3 مفتاح العلوم، السكاكي، تح : نعيم زرزور، ط2، دار العلمية، بيروت، 1987، ص177.
4 التلخيص، الخطيب القزويني، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص238.
5 النكت في إعجاز القرآن الكريم، الرماني، تح : خلف الله أحمد و زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، مصر، د.ت، ص81.
6 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص188.
7 الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، د.محمد صلاح أبو حميدة، ط1، مطبعة مقداد، غزة، 2000، ص178.
8 البلاغة والتحليل الأدبي، د.أحمد أبو حاقة، ط2، دار العلم للملايين، 1993، ص25.
9 ديوان الألبيري، ص85.

ويلٌ لأهلِ النـــارِ في النـــارِ　　　مـــاذا يُقاسُون مـــن النَّارِ
تَنْقَــدَّ مـــن غَيظٍ فتَغْلى بهم　　　كَمِـــرجَلٍ يَغلي عـــلى النَّارِ
ولو جبالُ الأرضِ تَهْوى بها　　　ذَابتْ كَذوْبِ القِطْرِ في النَّارِ

شكّل الشاعر صوره الجزئية المتمثلة بالتشبيه المرسل المعتمد على المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، فنجده في البيت الثاني يشبه نار جهنم وهي تغلي من شدة الحرارة بالمرجل وهو القدر المصنوع من الطين أو النحاس يغلي على النار،وجاء بالصورة الثانية في البيت الثالــث حيث شبه ذوبان وتلاشي جبال الأرض إذا هوت بالنار كذوبان وانصهار النحــاس أو الحديــد من شدة الحرارة .فالصورتان قد دارتا في نفس الفلك أو جاءت لتشرح وتوضح الفكــرة التــي أراد الشاعر أن يعبرعنها ألا وهي فظاعة النار وشدة حرها، ساعياً من خلال هــذه الــصور تقريب المعنى من الأذهان وأخذ العبرة والموعظة .

وقد اعتمد التصوير عند ابن شُهَيْد على التشبيه المرسل في قوله[1]:

تأملتُ ما أفْنيْتُ من طُــولِ مُدّتي　　　فلمْ أرَهُ إلا كَلَمحةِ نَاظـــرِ
وحَصّلتُ ما أدْرَكتُ من طُولِ لَذّتِي　　　فلمَ ألْفِهِ إلا كَصَفقةِ خَاسرِ

قدّم الشاعر من خلال التشبيه المرسل صوراً جزئية تبرز صورة الدنيا وموقفه منهـــا، فهو يُشبّه الدنيا بطول مدتها الزمنية كما لو كانت لمحة من النظـــر، وهـــذا يعطـــي انطباعـــاً ومؤشراً قوياً على حقارة الدنيا وتفاهتها؛ مما يعكس أثره الإيجابي على ســـلوك المتلقـــي مـــن خلال دفعه إلى ترك الدنيا ونبذ ملهياتها، وعدم الحرص على مكاسبها، والتوجه نحـــو إعـــداد العدة للحياة الآخرة والباقية، كذلك الحال نجده في الصورة الثانية يصور ما ظفر به من مباهج الدنيا ولذائذها بصفقة التاجر الخاسر؛ لأن الدنيا في طريقها إلى الزوال مهما طالت.

وفي موضع آخر يشبه ابن عبد ربه الدنيا بالأحلام في سرعة زوالها من خلال قوله[2]:

ألا إنّما الدُنيا كأحْلامِ نائمٍ　　　وما خَيْرُ عَيْشٍ لا يَكونُ بدائمِ

يشبه الشاعر في هذه الصورة الدنيا وهي شيء معقول بمعقول آخر ممثلاً بالأحلام، ليدرك الإنسان بعقله وجه الشبه بين هذين المعقولين وهو سرعة زوال الدنيا وفنائها، ويؤكـــد على ذلك بالشطر الثاني من البيت. فالشاعر يلجأ إلى التمثيل ليقرب الصورة مـــن الأذهـــان، لتظهر الصورة نابضة بالحياة من خلال حركة الأحلام التي تكـــون مـــضادة لـــسكون النـــائم وهدوئه. وفي الحديث عن الفكرة ذاتها يوظف ابن عبدون هذا التشبيه في ذمه للدنيا قائلاً[3]:

---

[1] ديوان بن شهيد، ص113.
[2] ديوان ابن عبد ربه، ص172.
[3] الذخيرة، ابن بسام، ق1، م2، ص721

فلا تَغُــرّنْكَ مــن دُنيــاكَ نَومَتُها فما سَجِيّةُ عينيَها سِوَى السَّهرِ

تَسُــرُّ بالشيء لكن كي تَغُــرَّ به كالأيْمِ ثارَ إلى الجاني من الزّهرِ

أراد ابن عبدون على عادة شعراء الزهد أن يحذرنا من الاغترار بالدنيا فجــاء بهــذه الصورة التشبيهية المحسوسة، حيث شبه الدنيا في غدرها بالحية التي تنفث سمها بمــن جــاء يجني الورود الجميلة، وذلك ليجعل خطر الاغترار بالدنيا كخطورة السُم الذي ينفثــه الثعبــان، وهذا يحفز الإنسان إلى عدم الركون إلى الدنيا والاغترار بصفوها ونعيمها؛ لأنها ســتغدر بــه حتماً.

ويظهر التشبيه المرسل عند ابن حمديس في حديثه عن المال فيقول[1]:

وما المالُ إلا كالجناحِ لناهضٍ وقــد يعتريهِ عــن حوائجــهِ القَصُّ

وكم فاضلٍ ملبوسه دونَ قدره وعا الجوهرِ الأجسامُ لا الدُّر والفَصُّ

ظهرت الصورة المعتمدة على التشبيه المرسل بأركانه الثلاثة المــشبه والمــشبه بــه والأداة حيث شبه الشاعر المال بالجناح للطائر ليقرب الفكرة التي هــو بــصددها إلــى ذهــن المتلقي، فهذا المال من وجهة نظر الشاعر قد يتعرض للزوال كما يتعرض جناح الطائر إلــى القص، لأن المال وسيلة للحياة كما أن الجناح وسيلة الطائر للتحليق في الفضاء. لذا نــرى أن الشاعر استطاع من خلال هذه الصورة المحسوسة أن يجعل الفكرة واضــحة ومعبــرة عــن المعنى .

ومن صور التشبيه المرسل التي ترددت في أشعار الزهاد أيضاً ما قالته مــريم بنــت أبي يعقوب الأنصاري في حديثها عن الكبر وتقدم العمر قائلةً[2]:

وما يُرْتَجى من بنتِ سبعين حِجــةً وسبعٍ كنسجِ العنكبوتِ المُهلهلِ

تَدبُّ دبيبَ الطفلِ يسعى إلى العصا وتمشي بها مشي الأسيرِ المكبلِ

تشكّل الشاعرة في الأبيات السابقة صورة جميلة تتجلى في التشبيه المرسل من خــلال حالة الاندماج التي نراها بين المشبه والمشبه به على أقوى صورة، فهي تشبه حالها وما طــرأ عليه من ضعف عندما أوغل بها العمر بصورة بيت العنكبوت المعــروف بــضعفه، وبمــشي الطفل الصغير، وبمشي الأسير المكبل بالقيود، وقد أرادت من هذه الصــور المتعــددة إظهار وجه الشبه بينهم وبين حالها المتمثل بالضعف والهزال وفقدان الحيوية والقوة، فكانت أطــراف التشبيه جميعها محسوسة مما ساعد على إيصال الفكرة إلى ذهن المتلقي وإدراك المعنى المراد بسهولة ويسر.

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص290.

[2] نفح الطيب، ج4، ص291.

2. **التشبيه المُفصَّل:**

التشبيه المفصل هو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه، وقد يجمع التشبيه بين أطرافه الأداة ووجه الشبه ويكون بذلك جمع بين التشبيه المرسل والمفصل، وهذا النوع من التشبيه شاع في أشعار الزهاد الأندلسيين. ومن أمثلته قول ابن حمديس في ذمه للدنيا وتقلباتها قائلاً[1]:

ودنياكَ كالحِرباءِ ذاتُ تلوّنٍ   ومُبْيَضُّهَا في العينِ أصبحَ مُسْوّدا

استخدم ابن حمديس أسلوب التشبيه المستوفى لأركانه الأربعة، فشبه الدنيا بتقلب أحوالها بالحرباء كثيرة التلون والتغير، فضمّن أسلوبه بالإضافة إلى المشبه والمشبه به أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه المتمثل بقوله "ذات تلون"، فجاءت هذه الصورة الحسية لتشبه المعقول(الدنيا) بالمحسوس (الحرباء)، لأن ذلك آكد للمعنى وأقرب إلى الذهن.

وقد ورد هذا التشبيه أيضا في قول الألبيري[2]:

أيُّ خَطيئاتي أبكي دَمَاً   وهيَ كثيرٌ كَنُجُومِ السَّمَا

كان ورع الألبيري يدفعه دائماً إلى التواضع فهو يعترف بكثرة ذنوبه ويشبهها بالنجوم التي لا تحصى عددا، وأورد وجه الشبه (كثير) بين طرفي التشبيه لغرض جمالي حيث "إن وقوع وجه الشبه بين طرفي التشبيه وقربه من المشبه يجعل الصفة أكثر التصاقا بالمشبه "[3].

وقد وظف الألبيري هذا التشبيه في إطار حديثه عن الذنوب والتوبة قائلاً[4]:

وتائبٌ من ذنبهِ مشفقٌ   يبكي بكاءَ الواكفاتِ الهُتُن

تخالُهُ بين يدي ربهِ   في ظلمِ الليلِ كمثلِ الغصنْ

يقدّم الألبيري في هذه الأبيات لوحة فنية جميلة يصور فيها حال أهل العلم والزهاد وهم تائبون إلى الله مقلعين عن الذنوب والآثام، فأظهرتهم بالباكين المتألمين مما يدل على صدق توبتهم وإخلاصها، فهو في هذه الحالة من البكاء يُشْبِه هطول المطر المتواصل والمستمر، فالشاعر يلجأ في هذه الصورة لتشبيه المحسوس بالمحسوس لدفع المتلقي لتكوين تصور ذهني للدلالة الكلية الذي يرمي إليها ودفع الملل عنه، فهو لا يريد لهذه الصورة أن تكون مطابقة تماما للواقع وإنما يهدف منها إلى "تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريراً أو عقلياً صرفاً، كان مدعاة للملل"[5].

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص166.
[2] ديوان الألبيري، ص68.
[3] الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص180.
[4] ديوان الألبيري، ص94.
[5] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، د.ط، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1978، ص132.

3. التشبيه البليغ :

هو التشبيه الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه، وفيه يبدو المشبه متحداً بالمشبه بــه، ملتحماً به كأنهما شيء واحد، لذلك فقد عدّه بعض البلاغيين استعارة، وهو يُعـدُّ مــن أعمــق أنواع التشبيه، فقد فضله البلاغيون "وعدوه من أقوى مراتب التشبيه[1].

ومما ورد منه في الشعر موضوع الدراسة على سبيل المثال لا الحصر قول الــشاعر الحكــيم أبي بكر الطرطوشي[2]:

إنّ لله عبــاداً فُطَّنــَا   طلَّقوا الدنيا وخافوا الفِتنا

فَكّروا فيها فلمّا عَلِموا   أنّها ليست لِحَــيٍّ وَطَنَــاً

جعلوها لُجَّةً واتخــذوا   صالحَ الأعمالِ فيها سُفُناً

يرسم الشاعر في البيت الثالث صورةً للدنيا يكثف فيها من إيراد التشبيه البليــغ حيــث شبه الدنيا، وعدم استقرار الإنسان فيها بلجة البحر، واستكمالاً لهذه الصورة يــشبه الأعمــال الصالحة بالسفن التي يلجأ إليها الإنسان لينجو بها من الغرق، فجاءت هذه الــصورة بعلاقاتهــا التشبيهية من خلال تشبيه المعقول بالمحسوس محققة للهدف الذي سعى إليه الشاعر، ألا وهــو تحذير الإنسان من الغرق في ملهيات الدنيا ومغرياتها واللجوء إلى صالح الأعمال للنجاة منها.

ويظهر التشبيه البليغ واضحاً في حديث الألبيري عن الدنيا قائلاً[3]:

أنتِ السرابُ وأنتِ داءٌ كامنٌ   بين الضلوعِ فما أعزَّ دواكِ !

يجمع الشاعر في البيت السابق بين تشبيهين، تتجلى الصورة الشبيهية الأولى في قوله" أنت السراب" ووجه الشبه هنا الخداع أو عدم الفائدة، والثانية في قوله "أنت داء" ووجه الــشبه الألم والخفاء، فالشاعر سعى من خلال هذه الصورة لإبراز الــتلاحم والتوحــد بــين المــشبه والمشبه به بعد أن حذفت أداة التشبيه لتصبح الصورة بذلك قادرة على التأثير علــى وجــدان المتلقي وتدفعه إلى هجر الدنيا لما لوصلِها من آثار سلبية.

أما الشاعر ابن أبي زمنين فيعبر عن رؤيته للحياة من خلال هذه الصورة فيقول[4]:

أيها المرءُ إنّ دنياكَ بحرٌ   طــافحٌ مَوجــهُ فــلا تــأمَنْنَهَا

وسبيــلُ النجــاةِ مــبينٌ   وهو أخذُ الكفافِ والقوتِ منها

ورد في البيتين السابقين صورة تشبيهية بليغة المعنى من خلال تشبيه الــشاعر للــدنيا بالبحر، فهذا التشبيه من قبيل تشبيه المعنوي بالحسي حيث جعل الدنيا بمغرياتها ومفاتنها كأنها

---

[1] انظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ص584-585.
[2] نفح الطيب. ج2، 264.
[3] ديوان الألبيري، ص37.
[4] يتيمة الدهر، الثعالبي، ج2، ص71.

البحر الواسع المتوقع غدره في أي حين، وقد حدد الشاعر في البيت الثاني سبيل النجاة من الغرق في البحر عن طريق القناعة والكفاف وعدم الانجرار وراء المهلكات من المغريات والملهيات، فمن جمال هذا التشبيه أنه جمع الداء والدواء معاً.

وقد وردت هذه الصورة عند الأعمى التُطَيلي أيضا في قوله[1]:

عزاءَكم إنَّما الدنيا وزينتُها بحرٌ طَفَونا على آذيه زَبَدا

فنجد من خلال التشبيهات السابقة أن الشعراء قد أكثروا من تشبيه الدنيا بالبحر، وهي صورة"تقليدية مألوفة مستمدة من الموروث الأدبي استعارها الشعراء للتعبير عن تجاربهم في الحياة"[2].

وقد أجاد ابن عبد ربه في صوره التي تعتمد على الوصف الدقيق، حتى قال عنه أحد الباحثين " وفي تجاربه ومشاهداته ذخيرة استطاع عن طريقها أن يمد الأدب العربي بصورة فنية من الوصف الدقيق"[3]. ومن هذه الصور التشبيه البليغ القائم على هذه الصورة الحسية في قوله[4]:

ألا إنما الدنيا نضارةُ أيكةٍ إذا اخضرَّ منها جانبُ جفَّ جانبُ

يظهر الشاعر في هذه الصورة موازنة بين حقيقة الدنيا الغرورة المتقلبة الأطوار، والشجر المتأرجح بين الخضرة والجمال حيناً من العام، والجفاف والزوال حيناً آخر، فالشاعر أجاد في استغلال هذه الصورة الحسية ليشبه الدنيا وهي من المعقولات بالشجر المحسوس، لأن ذلك آكد للمعنى وأبلغ، فهي صورة بسيطة تقوم على مشبه ومشبه به دون الدخول في التعدد والتركيب الذي قد يخرج بالصورة أحياناً إلى الغرابة والتعقيد، وتعليقاً على هذا التشبيه يقول الدكتورعمر الدقاق" هذا التشبيه مفعم بالحياة على بساطته وقرب مأخذه"[5]، وعدّه عنصراً من عناصر الجمال في البيت.

ويرد التشبيه البليغ في قول ابن العسال عند حديثه عن الذنوب قائلاً[6]:

لــولا ذنوبُ المسلمينَ وأنّهم رَكِبُوا الكبائرَ ما لَهُنَّ خَفَاءُ

ما كان يُنْصرُ للنصارى فارسٌ أبــدا عليهم فالذنوبُ الداءُ

جاءت العلاقة التشبيهية في البيت الثاني في صورة بارعة استطاع فيها الشاعر أن يمحو أي اختلاف أو فرق بين الذنوب والداء من خلال التوأمة التي أوجدها الشاعر بينهما، فتشبيه

---

1 ديوان الأعمى التطيلي، ص27.
2 أدب الزهد في عصر المرابطين والموحدين، عبد الرحيم حمدان، ص130.
3 اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص82.
4 ديوان ابن عبد ربه، ص26.
5 ملامح الشعر الأندلسي، عمر الدقاق، د.ط، دار الشرق العربي، بيروت، د.ت، ص77.
6 انظر: نفح الطيب،ج4، ص484.

الشاعر للذنوب بالداء يحقق الفائدة المرجوة عن طريق حفز المتلقي على التخفيف مـــن هـــذه الذنوب بعلاجها السريع عن طريق التوبة والإنابة إلى الله.

ويوظفه الألبيري في معرض حديثه مع ابنه ناصحاً له[1]:

وها أنا لم أخُضْ بحرَ الخطايا   كما قدْ خُضْتَهُ حتى غَرِقْتا

يشكّل الشاعر هنا صورة تشبيهية في قوله (بحر الخطايا) حيث شبه الخطايا بالبحر، ليظهر حالة الاندماج بين المشبه والمشبه به، فالخطايا من كثرتها أصـــبحت كـــالبحر، فوجـــه الشبه هنا الكثرة، فهذه العناصر التشبيهية المتمثلة بالمشبه والمشبه به متناغمـــة مـــع بعـــضها البعض ومتواشجة اللحمة، حيث قدم لنا هذا التناغم والتواشج صـــورة فنيـــة موحيـــة بكثـــرة الخطايا.

وكما نلحظ قد حفلت أشعار الألبيري بالتصوير والخيال حيـــث " اســـتطاع أن يـــسخر أصنافاً كثيرة من الصور في إبراز المعاني الزهدية"[2]. ومن أبرز تشبيهاته البليغة ما قاله فـــي وصف العِلم وإبراز أهميته وقيمته من خلال نصيحة ابنه قائلاً[3]:

هو العَضْبُ المُهَنَّدُ ليس يَنْبُو   تُصيبُ بـــِه مَقاتِلَ من ضَرَبتَا

وكنزاً لا تخـــافُ عليـــه لِصّاً   خفيفَ الحملِ يُوجَدُ حيثُ كنتا

يزيـــدُ بكثـــرةِ الإنفـــاقِ مِنـــهُ   وينقُصُ أن به كفَّـــاً شَـــدَدْتَا

حشد الشاعر في الأبيات السابقة أكثر من تشبيه، فنجد في البيت الأول يستثمر التشبيه البليغ في تشبيهه العلم بالسيف القاطع، وهذه المشابهة توحي بقوة التأثير؛ لأنه بالعلم يستطيع أن يصل إلى قلوب الناس فيحكمها كما يفعل السيف، أما التشبيه في البيت الثاني فيقوم على مشابهة أكثر من التشبيه الأول لأنه كلما زادت المطابقة والتلاحم بين المشبه والمشبه به كان التشبيه أبلغ وأوكد، فهو يشبه العلم بالكنز الخفيف الذي لا يتعب حـــامله ولا يخشى عليه من اللصوص ويهدف من هذا التشبيه إلى إبراز قيمة العلم وأهميته لابنه، فـــالألبيري فـــي هـــذه التشبيهات السابقة قد شبه المعقول بالمحسوس لأن ذلك يساعد على استحضار الفكرة في ذهـــن المتلقي وإدراكها بسرعة أكبر ووقت أقل .

4. التشبيه التمثيلي:

التشبيه التمثيلي هو ما كان "وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمـــور[4] فهذا النوع من التشبيه أكثر تعقيداً ويحتاج في فهمه إلى كد الـــذهن وتعميـــق النظـــر جيـــداً،

---

1 ديوان الألبيري، ص30.
2 تاريخ الأدب الأندلسي، إحسان عباس، ص138.
3 ديوان الألبيري، ص26.
4 بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، د.ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ج3، ص57.

لاستخراج الصورة المنتزعة من عدة أمور، أي تتداخل فيه عناصر متعددة، ويعتبـــر التـــشبيه التمثيلي من أكثر أنواع التشبيهات قدرة على الإيضاح وتقريب الفكرة إلى ذهــن المتلقي، لأن المعنى "يفخم بالتمثيل وينبل، ويشرف ويكمل"(1). فهو يتسم بالحيوية والحركـــة لأنـــه لا يكتفي كما قلنا بمجرد عقد الصلة بين شيئين، وإنما تتوسع دائرة الصورة التشبيهية من خلاله وتحتاج إلى إمعان الفكر لإدراك وجه الشبه، وعبّر عن هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني حـــين ذكـــر بأنه "ما كان وجه الشبه فيه محصلاً بضرب من التأويل"(2)، وقد صاغ شـــعراء الزهـــد منـــه صوراً تشبيهية متعددة منها قول ابن سارة الشنتريني في حديثه عن الدنيا قائلاً(3):

بَنُو الدنيـــا بِجَهْلٍ عظَّمُـــوها فجلّتْ عِنْدهُمْ وهي الحَقِيـــرةْ

يُهارِشُ بعضُهم بعضاً عليها مهارشةَ الكلابِ على العقيرة

اعتمد الشاعر على الصورة التشبيهية القائمة على تـــصوير حـــال بنـــي الـــدنيا فـــي صراعهم على ملذاتها بحال الكلاب التي تتصارع على الفوز بالعقيرة، فنجد أن هذه الـــصورة الحسية قد نبعت من عاطفة صادقة أسهمت في بناء هذه الصورة المركبة لتكون قـــادرة علـــى التأثير في وجدان المتلقي، بحيث تنفره وتصده عن حب الدنيا والصراع عليها، وتدفعـــه إلـــى جانب مضاد هو نبذ الدنيا وملهياتها والتوجه إلى عالم الآخرة والاستعداد له.

أما الألبيري فيوظف التشبيه في حديثه عن الدنيا قائلاً(4):

وهجرتُ دنيا لـــم تزلْ غرّارةً بمؤمِّليها المُمْحِضين لها الوفا

سحقتهمُ وديارهُمْ سحقَ الرَّحا فعليهمُ وعلى ديـــارهـــم العَفَـــا

رسم الشاعر لوحة جميلة من خلال تشبيهه لحال الدنيا وغدرها مع بنيهـــا المخلـــصين لها والمتكالبين على ملذاتها ومغرياتها ثم سحقها لهم بالقمح الذي تطحنه الطاحون وتسحقه.

فالشاعر أجاد في هذا الوصف حيث شبه الشيء المعقول والذي يدرك بالعقل بالـــشيء المحسوس، لأن ذلك أبلغ في المعنى كما يقول إبراهيم عبد الرحمن الغنيم" وأغلب مـــا تكـــون المادة العقلية في الصورة الفنية مشبهاً، ثم يأتي بعدها المشبه به حسياً ليكون ذلك آكد للمعنـــى وأبلغ"(5)، فهذه الصورة تدفع المتلقي إلى إمعان فكره لاستنباط وجه الشبه بين الطـــرفين لأخـــذ العبرة.

---

[1] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح : السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامة صلاح الدين منيمنة، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998، ص92.

[2] انظر: أسرار البلاغة، ص81، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص194.

[3] نفح الطيب، ج4، ص117.

[4] ديوان الألبيري، ص45.

[5] الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، ط1، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص88.

وفي حديثه عن الذنوب والتوبة يوظف التشبيه التمثيلي في قوله[1]:

من ليسَ يسعى في الخلاصِ لنفسهِ كـــانتْ سعـــايتـــهُ عليها لا لهـــا

إن الـــذنوبَ بتوبـــةٍ تُمحـــى كمـــا يَمْحْو سجودُ السَّهوُ غفلةَ من سَها

رسم الشاعر تشبيهاً تمثيلاً لطيفاً اعتمد على تصوير الذنوب وهي أمر عظيم وخطير، وإمكانية تخلص مرتكبيها منها بالتوبة بصورة الذي يسهو في الصلاة، فالسهو في الصلاة كمـــا هو معلوم لدينا أمر غير مباح، ولكن رغم ذلك فإنه يُمحى بأمرٍ يـــسيرٍ عـــن طريـــق ســـجود السهو، فالشاعر استمد هذه الصورة من موروثه الديني لتكون قريبة من إدراك المتلقي وفهمه، فوجه الشبه "أمر عظيم يمحوه أمر بسيط" يتجلى في طرفي الصورة.

ومن أمثلته أيضاً ما ورد عن الألبيري في حديثه عن الشيب وما أحدثه الزمان علـــى جسمه من آثار قائلاً[2]:

وبُدّلتُ التَّثاقُـــلَ مـــن نَشَاطِي ومِنْ حُسْنِ النِّضَارةِ بالشُّحُوبِ

كَذاكَ الشّمسُ يعلوها اصفِرارٌ إذا جَنَحتْ ومَـــالَتْ للغُـــروبِ

لقد عبر الشاعر عن حالته النفسية عن طريق المزج بين أحاسيسه وعناصر الطبيعة مستخدماً الألوان والحركة في رسم تشبيهه التمثيلي، فيصور نفسه وقد تقدم به العمـــر وأحـــال نشاطه إلى تثاقل، ونضارته إلى شحوب بالشمس وقد علاها الإصفرار في وقت الغروب.
فوجه الشبه بين الصورتين (تحول النشاط والحركة إلى الضعف والذبول) وقد قصد الشاعر من وراء هذا التشبيه تذكير المتلقي بدنو الأجل وحفزه إلى الإسراع والإكثـــار مـــن الطاعـــات والأعمال الصالحة.

وقد عبّر ابن عبد ربه بهذه الصورة عن موقفه من الشيب وعلاقته بحكام عصره قائلاً[3]:

جارَ المشيبُ على رأسي فَغيّرهُ لمّا رأى عندنا الحكامَ قد جارُوا

كأنّمـــا جُـــنَّ ليلٌ في مفارقـــهِ فاعْتاقهُ من بياضِ الصبحِ إسفارُ

شبه الشاعر ظلم الشيب للإنسان عن طريق غزوه له بصورةٍ استمدها مـــن الطبيعـــة تتمثل في ظلم الصبح لليل حيث وقع سواد الليل الحالك أسيراً في يد الصباح، وعنـــد إعتاقـــه يظهر إسفار الصباح وبياضه. فالشيب في نظر الشاعر ظالم؛ لأنه اعتدى على رأسه فغيّـــره، ولم يجرؤ على ذلك إلا عندما رأى جور الحكام وظلمهم، فالصورة تحمل في طياتهـــا حـــزن

---

[1] ديوان الألبيري، ص47-48.
[2] السابق، ص34.
[3] ديوان ابن عبد ربه، ص90.

الشاعر على ما حلّ به من شيب وما تبعه من ضعف، فضلاً عن حزنه على ما حلّ ببلده من فساد ناتج عن ظلم حكامها.

5. التشبيه الضمني:

هو تشبيه لا يذكر فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة "بل يلمحان في التركيب ويفهمان من المعنى، ويكون المشبه به دائما برهاناً على إمكان ما أسند إلى المشبه"[1]، فهو غير صريح وغير واضح الأركان و "لا يكون إلا بين صورتين وكل صورة لابد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر..."[2]، وهو يقوم- غالباً – على "استئناف الجملة الثانية، وهذا الاستئناف هو الذي يحرك ذهن المتلقي، نحو إدراك تلك النقلة الدلالية، والربط بينها وبين الجملة السابقة عليها فيحدث نوع من الربط في ذهن المتلقي غالبا ما يبنى على المشابهة بين مدلول الجملتين"[3]. لذا نجد أن هذا التشبيه أنفذ في النفوس والخواطر لاكتفائه بالتلميح، فإخفاء معالم التشبيه يحفز ذهن المتلقي ويمتعه "لأنه كلما خفي ودق كان أبلغ في النفس"[4]، ويجعل المتلقي بذلك يحرص على الكشف عن هذا الخفاء والبحث عن إيحاءاته ودلالاته. ونجده غالباً يكثُر في سياق ورود الحِكَم والأمثال والمواعظ.

والتشبيه الضمني في شعر الزهد لا يشكل مساحة كبيرة بل يرد قليلاً، وفي سياقات محددة ومن أمثلته ما ورد في قول أبي إسحاق الألبيري عن مجيء الشيب[5]:

ولا تَحقِرْ بنذرِ الشيبِ واعلمْ بأنّ القَطْرَ يبعثُ بالسيولِ

أفاض الألبيري الرجل الزاهد والحكيم بنصحه وموعظته لأبناء عصره، لذلك فقد أراد أن يحذّر الإنسان من نذر الشيب وبدء مجيئه فجاء بهذا التشبيه الضمني، خاصةً وأن هذا النوع من التشبيه يتميز عند العرب كما أسلفنا بقيامه على حكم أو حقائق، لهذا فشكّل الشاعر صورته التي تقوم على تشبيه قلة الشيب في رأس الإنسان بالماء القليل الذي يأتي بعده السيل الجارف، وهذه الصورة قريبة من صورة استبشار الإنسان بقدوم المطر الخفيف وإن كانت ستأتي بعده السيول الجارفة المؤدية إلى الهلاك، فالمشابهة بين الصورتين نستوحيها من خلال السياق دون أي إشارة لفظية لهذا التشابه، وهذا من شأنه أن يكون منبهاً ومؤكداً للإنسان المتغافل على حتمية الموت، لذلك عليه أخذ الحيطة والحذر عند قدوم الشيب حتى ولو كان قليلا أو في بدايته، لأنه سيزداد وسيأتي الموت بعده لا محالة.

---

[1] انظر: بغية الإيضاح، ج3،ص38، وجواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، ط6، دار الكتب العلمية للنشر ، بيروت، 1900، ص274.
[2] الصورة الشعرية، د. صبحي البستاني، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986، ص 110.
[3] الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص189.
[4] علم البيان، عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص81.
[5] ديوان الألبيري، ص88.

الاستعارة :

الاستعارة تعني استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى الأصلي للكلمة، والمعنى الذي نقلت إليه مع وجود قرينة مانعه من إرادة المعنى الأصلي.

وقد أشار نقادنا القدامى إلى مفهوم الاستعارة، فالسكاكي يرى أن الاستعارة هي " أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به[1]، أما ابن قتيبة فيرى أن العرب "تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجازا لها أو مشاكلاً"[2]، أما عبد القاهر الجرجاني فقد قدم تصوراً ناضجاً ودقيقاً للاستعارة فهي "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3].

مما سبق نجد أن جميع التعريفات السابقة تدور في فلك واحد من حيث كونها انتقال في الدلالة بين طرفي الاستعارة لعلاقة عقلية ما أو لأغراض محددة. لذا نجد أن الاستعارة قد احتلت مكانة هامة في الشعر "لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها وكُنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه"[4].

وعلى الرغم من أهمية الاستعارة فإنها ظلت عند النقاد القدماء تأتي في المرتبة بعد التشبيه لأن "طبيعة الاستعارة تحدث انزياحاً في دلالة الألفاظ، مما يتناقض وفهمهم الراسخ لاستقلالية المعنى في كل لفظة "[5]. إلا أن الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني رفعها فوق التشبيه درجة وأولاها أهمية بالغة فهي عنده "أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تُجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها"[6].

أما النقاد المحدثون فاهتموا بالاستعارة وبوظيفتها لأن "وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية، كما أنها ليست شرحاً ولا توضيحاً...وإنما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر، بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ"[7].

وعلى ذلك فإن الاستعارة "في تميزها عن التشبيه تحيط بطبائع الأشياء، وتكون أكثر إيحاءً وأكثف ظلالاً حتى تكون قادرة على إبراز الأشياء المألوفة في صورة فنية، مغايرة

---

[1] مفتاح العلوم، السكاكي، ص369.
[2] تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح : أحمد صقر، د.ط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954، ص135.
[3] دلائل الإعجاز، ص234،
[4] التصوير الشعري، د.عدنان قاسم، ط1، مكتبة الفلاح، الكويت، 1988، ص105.
[5] نظرية المعنى في النقد العربي، د.مصطفى ناصف، ط2، دار القلم، القاهرة، 1979، ص344-345.
[6] التصوير الشعري، ص106.
[7] مفهوم الاستعارة، د.أحمد عبد السيد الصاوي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص344-345.

تماماً لما تواضع الناس عليه، لأنها تغوص في أعماق الظواهر الكونية، تستكشف أسرارها في حركة دينامية لالتقاط جواهرها"(1).

وقد قسمها البلاغيون من قدماء ومحدثين أقساماً تختلف حسب الأساس الذي بَنى عليه كل منهم تقسيمه، "فمن نظر إليها بحسب الوظيفة قسّمها إلى: مفيدة وغير مفيدة، ومن نظر إليها باعتبار الطرفين قسمها إلى: مكنية وتصريحية، ومنهم من قسّمها باعتبار الخارج إلى: مجردة ومرشحة ومطلقة ... إلى غير ذلك من التقسيمات"(2).

وقد برز التصوير الاستعاري في شعر الزهد الأندلسي حيث شغل مساحة واسعة من أشعارهم، مكّن العديد من الشعراء من تشخيص وتجسيد المعنوي في صورة حسية جميلة مضفين عليها كثيراً من الصفات الإنسانية، مما جعلها أكثر حيوية وحركة وتأثيراً، لأن براعة الشاعر تكمن في "حسن ربطه بين صورة المستعار منه وصورة المستعار له، فيكون الربط إما قرباً، أو تشابهاً، أو علاقة ما يقبلها الذوق العربي الذي تعوّد صلات خاصة وعلاقات معينة بين الأشياء في الشعر والقول بصفة عامة"(3)، وقد تناولتُ في هذه الدراسة نوعين من الاستعارة هما: الاستعارة المكنية و الاستعارة التصريحية.

أولاً - الاستعارة المكنية :

وهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به (المستعار منه) وبقيت صفة من صفاته، أو لازمة من لوازمه، لذلك فهي تحتاج إلى إعمال الفكر والتمهل في إدراك طرفيها " لأنها تتميز بإمكاناتها الواسعة، إذ لا تقوم على ذكر المستعار منه بلفظه بل تتصل بمتعلقاته وصفاته، مما يجعل المجال واسعاً أمام المبدع ليجدد، ويبتكر صوره الفريدة"(4).

وقد تحققت الاستعارة المكنية في شعر الزهد الأندلسي بشكل واضح، ومن الأمثلة التي وردت على ذلك قول الشاعر ابن شرف القيرواني(5):

الناسُ أقواتٌ هذا الموتُ يأكلُهم جيلاً فجيلاً إلى أن لا تَرى جيلا

عمد الشاعر هنا إلى إبداع تشكيلة صياغية تتفاعل فيها عناصر الاستعارة على نحو تتوحد فيه أبعادها، فنجده يشبه الموت بإنسان يأكل وحذف المشبه به وجاء بشيء من صفاته

---

[1] التصوير الشعري، ص157.
[2] انظر: أسرار البلاغة، ص22 وما بعدها.
[3] تاريخ النقد العربي في القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، د.ط، القاهرة، دار المعارف، الإسكندرية، 1964، ص186.
[4] الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص205.
[5] ديوان ابن شرف، ص83.

وهو الأكل، فالشاعر أضفى على الموت وهو شيء معنوي صفات بشرية، مما أكسب الصورة دلالة حسية مؤثرة.

وقد وردت الاستعارة المكنية في حديث ابن حمديس عن التوبة متضرعاً إلى الله قائلاً[1]:

مِلْ بقلبي إلى صلاحِ فسادي … فيه واجْبرْ برأفةٍ منك كَسرِى

وأجِرني مما جناه لساني … وتناجتْ به وساوسُ فكري

قامت الصورة الاستعارية في البيت الثاني بدورها في تعميق مفهوم التوبة، فظهر المشهد التشخيصي للسان حيث شبه الشاعر اللسان بإنسان جانٍ أو مجرم وحذف المشبه به وجاء بصفة من صفاته وهي "جناه"، كذلك الحال في الصورة الثانية حيث شبه وساوس أفكاره وهي أشياء معنوية بإنسان يناجيه. لذا نجد أن الشاعر قد اعتمد على التشخيص في توضيح فكرته التي تدعو إلى التوبة والإنابة إلى الله، وذلك لأن "الكلمات التي تنجح في تصوير حركية الأشياء ونمائها الباطني هي التي تضعها في وعى القارئ"[2].

وفي حديثه عن الفكرة نفسها يقول[3]:

فيا حاضراً أبداً ذنبُه … وتوبتُه أبداً غائبهْ

أذِبْ منك قلباً تجارى به … سوابقَ عَبْرَتَكَ السّاكِبهْ

رسم ابن حمديس في الأبيات السابقة لوحة فنية جميلة زخرت بالصورة الجزيئة المتمثلة بالاستعارة المكنية في قوله (أذب منك قلباً) حيث شبه القلب بشيء مادي صلب قابل للذوبان نظراً لغفلته وعصيانه، وعلى صاحبه أن يذيبه بالتوبة إلى الله، وأتبعها باستعارة مكنية أخرى في قوله (تجارى به) حيث شبه القلب والعين بشخصين يتسابقان في البكاء حسرة وخوفاً وندماً على الذنوب السابقة. فالشاعر يلجأ هنا إلى التجسيد و التشخيص معاً لإبراز فكرته وإيصالها إلى وعي المتلقي.

ومن صور الاستعارة المكنية القائمة على التشخيص أيضاً، قول الألبيري[4]:

يا عجباً من غفلتي بعد أن … ناداني الشيبُ ألا فارْحلن!

شبه الشاعر الشيب في هذه الصورة الاستعارية بإنسان ينادي حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى صفة من صفاته وهي النداء، فأضفى التشخيص على الصورة حيوية وقوة.

---

1 ديوان ابن حمديس، ص266.

2 التصوير الشعري، ص149.

3 ديوان ابن حمديس، ص41.

4 ديوان الألبيري، ص95.

لقد أفاض الألبيري في صوره الجزئية والتي كانت له خير معين في توضيح وتعميق مفهوم الزهد لدى المتلقين ومن ذلك قوله في وصف الموت[1]:

تُغازِلُنِي المَنيّةُ من قريبِ   وتَلْحظُني مُلاحظَةَ الرَّقِيبِ

وتَنْشُرُ لي كتاباً فيه طيٌّ   بخَطِّ الدَّهرِ أسْطرُه مَشيبي

كِتابٌ في معانيْهِ غُمُوضٌ   يَلُــوحُ لِكُــلِّ أوّابٍ مُنِيْبِ

اعتمد الشاعر في صورته الفنية على الاستعارة المكنية حيث شبه المنية بالفتــاة التــي تغازله وتنظر إليه وتلاحقه، وصورها وهي تنشر كتابه، وقد كتب بخط الدهر، وصور معــاني الكتاب بإنسان يَلُوح. فحشد هذه الاستعارات اعتمد على تــشخيص الــدهر وتجــسيد الــشيب وتشخيص معاني الكتاب، وهذا من شأنه أن يدفع بالإنسان إلى التأمل والتفكيــر فــي حقيقــة الموت مما يعجل بتوبته إلى الله، من هنا نرى أن "التشخيص والتجسيد يصعب الفصل بينهمــا، إذ كثيرا ما يتجاوران كوسيلتين فنيتين يلجأ إليهما الشعراء فــي بنــاء صــورهم الاســتعارية وتشكيلها تشكيلاً فنياً"[2]، وهذا بدوره يترك أثراً عميقاً في نفس المتلقي ويدعم فكــرة الــشاعر، ويزيدها وضوحاً وحيوية. ومن هذه الاستعارات ما جاء في قول ابن خفاجة[3]:

طوراً منيبُ وتارةُ غزلٌ   أبكى الخطايا وأندب الزَّمنا

يرى ابن خفاجة أن حياته عبارة عن لحظات لهوٍ ومجونٍ، ولحظاتِ بكاءٍ وألــمٍ حين يتذكر ذنوبه، فنجده يلجأ إلى التشخيص من خلال الاستعارة المكنية حيث يشبه الخطايا والزّمن بإنسان يُبكى عليه ويُندَب، وقد ساعدت هذه الاستعارات في التعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وما ينتابه من حزنٍ وندمٍ وألمٍ .

ومن أمثلة التصوير الاستعاري أيضاً ما جاء في شعره الزهدي [4]:

شَرابُ الأماني، لو عَلِمتَ سَرَابُ   وعُتْبَى الليالي، لو فَهِمتَ عِتَابُ

إذا ارْتَجَعتْ أيدي الليالي هِبَاتِهَا،   فغَــايةُ هاتِيْكَ الهِبَــاتِ ذهــابُ

وهل مُهْجَةُ الإنسانِ إلا طريدةٌ،   تَحُــومُ عليها، للحِمَامِ، عُقَــابُ

حشد الشاعر مجموعة من الصور الجزئية في الأبيات السابقة بدأها بالتشبيه البليغ في قوله (شراب الأماني) حيث جسد الأماني وهي شيء معنوي بجعلها شــراب، وشــبه الليــالي

---

1 السابق، ص34.
2 انظر: التصوير الشعري، ص153.
3 قلائد العقيان، ج2، 113.
4 ديوان ابن خفاجة، ص217.

بإنسان له أيدٍ ترجع بها الهبات، ثم صور مهجة الإنسان بأنها فريسة مطاردة من قِبل المـــوت. فنجد هنا أن التصوير التشبيهي والاستعاري القائمين على التجسيد والتشخيص قد تضافرا فـــي إبراز فكرة الشاعر الزهدية والتعبير عنها بصدق؛ لما للتشخيص والتجسيم من دور كبير فـــي إيصال الفكرة للأفهام وجعلها أسرع في الإدراك.

واستعان الشاعر أبو محمد البطليوسي بالاستعارة في حديثه عن المشيب، فقال[1]:

أرى الدهرَ يأبى أن يُرى وهو مُسْعِفٌ   بِمَا الهمّـــةُ العُلْيَا تُكلفُنِيهِ

طـــوى جِدِّتي طَيَّ السِّجـــل وعَاضَنِي   بثَوبٍ بلَىً (أمْسَى) يُبَادِلُنِيهِ

شخّص الشاعر الدهر وهو شيء معنوي فجعله إنساناً يأبى أن يكون مـــسعفاً للبـــشر، وشبهه أيضاً بإنسان يطوى ويعوض. فكان لتزاحم هذه الصور وما حملته من تـــشخيص دور في التعبير عن رؤية الشاعر وموقفه من الدهر، الذي لا آمان له، وهذا الموقف الـــسلبي مـــن الدهر يعطي دافعاً للمتلقي لاغتنام الوقت المتبقي من حياتـــه، وعـــدم الركـــون إلـــى الـــزمن ومصالحته للإنسان في فترة ما، لأن هذه الحالة لا تدوم وسوف يواجهه الدهر بحقيقة حتميـــة ألا وهي الموت.

ثانياً - الاستعارة التصريحية:

هي ما حُذفَ فيها المشبه (المستعار له)، وصرح بلفظ المشبه به (الاســـتعارة منـــه)، وهي أبسط أنواع التصوير الاستعاري، لذلك فهي أقرب مأخذ لدى المتلقي وأبعد عن العمـــق والغموض. وقد كانت صور الاستعارة التصريحية في شعر الزهد الأندلسي أقل من الاستعارة المكنية لأنها تعتمد على ذكر المستعار منه بلفظه لا بمتعلقاته مما يضيق مجال حركة الـــذهن، على نقيض الاستعارة المكنية التي تتميز بإمكاناتها الواسعة، مما يجعل المجـــال واســـعاً أمـــام خيال المتلقي.

ومن الأمثلة التي وردت على تلك الاستعارة قول الألبيري عن الذنوب[2]:

ما يَثْقُلُ الميزانُ إلاّ بامرئٍ   قَد خَفَّ كاهِلهُ من الأثقالِ

عمد الشاعر هنا إلى توظيف الاستعارة التصريحية حيث شبه الذنوب بالأثقال وحذف المشبه وهي الذنوب وصرح بالمشبه به وهي (الأثقال)، أي أنه جاء بلفظة المشبه به صـــراحة مما يجعل المعنى واضحاً لدى المتلقي لا يحتاج إلى تعمق في فهمه وإدراكه.

---

[1] الذخيرة، ابن بسام، ق3، م2، ص893.
[2] ديوان الألبيري، ص40.

وقد وردت الاستعارة التصريحية في حديث ابن حمديس عن الشيب قائلاً[1]:

عِــدٍّ بالأكــوابِ عنّى إنَّ لــى　　　　في يدِ الآنس عنهُنَّ نُفُور

غمرَ الشيبُ الدجى من لمتي　　　　بنجومٍ طُلّعٍ ليست تَغُــور

رسم الشاعر صورةً بيّن فيها ما حلَّ به عند تقدم العمر، فاستعان بالتصوير الاستعاري لإبراز فكرته، فوظف الاستعارة المكنية (غمر الشيب) حيث شبه الشيب بسيل عــرم جــارف يجتاح شعره، وحذف المشبه به وجاء بصفة من صفاته (غمر)، وإلــى جانــب ذلــك وظــف الاستعارة التصريحية في قوله (الدجى) فشبه الشعر الأسود بالدجى لمناســبته للــون الــشعر الأسود،وتلاها باستعارة تصريحية أخرى (نجوم طلع) ليشبه الشيب الأبيض بــالنجوم اللامعــة الساطعة.

لذا فقد استطاع الشاعر بهذه الصور الاستعارية أن ينقل للمتلقي الحالة النفسية الهادئــة التي يحياها عندما حلَّ به الشيب وذهب عنه الشباب، ليقنع المتلقي بأن هذه المرحلة آتيةٌ لكــل إنسان، والفوز لمن اغتنمها بما ينفعه وجعلها خير أيامه.

ومن استعارات الألبيري التصريحية قوله في معرض حديثه عن الشيب[2]:

من جاوزَ الستينَ لم يَجْمُلْ به　　　　شُغْلٌ بِجُمْلٍ والرَّبابِ وغَادرِ

بل شُغلُــهُ في زادِهِ لمِعــادِهِ　　　　فالزَّادُ آكدُ شُغْلِ كُل مسافــرِ

أفاض الألبيري في تسخير العديد من الصور بمختلف أنماطها لإبراز معانيه الزهديــة فنجده يوظف الاستعارة التصريحية (زاده لمعاده) حيث يشبه الأعمال الصالحة التي يــدخرها الإنسان بالزاد الذي ينفع وقت الحاجة، فجاءت الصورة قريبة تصل إلى ذهن المتلقــي بيــسر دون الحاجة إلى التوغل والتعمق لفهم المعنى المقصود.

ومن تصويره الاستعاري أيضاً قوله[3]:

تُحاربُنَا جنودٌ لا تُجارى　　　　ولا تُلْقِى بآسادِ الحُروبِ

جاءت هذه الصورة بسيطة وقريبة المأخذ حيث شبه ملائكة المــوت بــالجنود التــي تحارب، وحذف المشبه (الملائكة) وصرح بالمشبه به، وقد أراد الألبيري من هذه الــصورة أن يظهرعجز الإنسان بكل ما أوتي من قوة أمام قوى الله العظيمة المتمثلة بملائكة الموت التي لا يمكن محاربتها والصمود أمامها.

وفي المعنى نفسه وظف أبو محمد البطليوسي الاستعارة التصريحية قائلاً[4]:

وطارَ غُرابٌ للشبيبةِ رَاعَهُ　　　　مُوَافاةُ بازٍ للمشيبِ تَلِيْهِ

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص198.

[2] ديوان الألبيري، ص75.

[3] السابق، 34.

[4] الذخيرة ابن بسام،ق3، م2، ص893.

جاءت الاستعارة التصريحية (طار غراب) التي حذف المشبه منها (الشعر الأسود) وصرح بالمشبه به (الغراب) للعلاقة القائمة بين لون الشعر في فترة الشبيبة ولون الغراب الأسود، وقابلها باستعارة تصريحية أخرى (موافاة باز للمشيب) حذف منها أيضا المشبه (الشيب) وصرح بالمشبه به (باز) للعلاقة القائمة بين الشعر الأبيض وانقضاضه على شعر الرأس الأسود في فترة المشيب .

لذلك فقد تمكن الشاعر من خلال هذه الصورة أن يبين تغير حال الإنسان من الشباب إلى المشيب، ليؤكد لنا أصالة هذه المرحلة الأخيرة، وعلاقتها بتحديد مصير الإنسان.

الكناية :

الكناية لغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال " كنَّى عن الأمر بغيره، يُكنِّي كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه[1].

وقد عرَّفها العلماء والبلاغيون تعريفات عدة منهم أبو عبيدة، إذ قال إن "الكناية هي ما فهم من سياق الكلام من غير أن يذكر اسماً صريحاً في العبارة"[2]، والسكاكي يرى أن الكناية تعني "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[3]، ويعرفها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[4]، وهذا يدل على أن للكناية دلالتين: دلالة اللفظ نفسه، وهي الدلالة الحقيقية لكنها غير مقصودة، ودلالة ما وراء اللفظ وهي الدلالة المجازية المقصودة، وتبرز قيمتها في أنه يستعان بها على رسم الصورة البيانية، ومنح التعبير جمالا، والمعنى قوة ورسوخا في الذهن، وذلك لما فيها من الخفاء اللطيف، إذ إن "كل تستر هو ميزة فنية، طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية"[5].

ومن أكثر التعريفات شمولاً للكناية هو ما ذكره القزويني بقوله : "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ"[6]، والمراد بمعناه الأصلي.

فالكناية إذن من أساليب البيان التي يلجأ إليها الشاعر المتمرس بفن القول حيث يتوسل الشعراء بالكناية في رسم صورهم، رغبة منهم في التجميل والتحسين والإيحاء، فهي أكثر

---

1 انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (كنى).
2 مجاز القرآن، أبو عبيدة بن المثني، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1954، ج1، ص280.
3 مفتاح العلوم، السكاكي، ص402.
4 دلائل الإعجاز، ص40.
5 الصورة الشعرية، صبحي البستاني، ص168.
6 بغية الإيضاح، ص456.

دلالة على المعنى الخفي الذي يقصده الشاعر وهي "أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة ميزة وفضلاً، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"[1].

وقد لعبت الكناية دورًا هاماً في تشكيل الصورة عند شعراء الزهد الأندلسيين لما لها من دور كبير في تجسيم المعاني، وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحياة والحركة. ومن الأمثلة التي وردت على توظيف التصوير الكنائي قول ابن حمديس في مجال التوبة إلى الله[2]:

فيا حاضِراً أبداً ذنبُه وتوبتُه أبداً غائبهْ

...على كلِّ ذنبٍ مَضَى في الصِّبَا وأتْعبَ إثباتُه كاتبَهْ

يعبر الشاعر في البيتين السابقين عن حالته النفسية المتألمة والتي تتقطع حسرة على ما ارتكبه من ذنوب، والتي كنى عنها بقوله (أتعب إثباته كاتبه) ليعبر عن كثرة ذنوبه لدرجة أنها أتعبت الملك الذي يسجلها، فجاءت الكناية عن صفة الكثرة للذنوب لتتوافق مع مستوى الندم والحسرة التي تسيطر على نفسه .

أكثر شعراء الزهد من حديثهم عن الدنيا فوظفوا العديد من الصور الحزينة تجاه الدنيا، وقد برزت الكناية في هذه الصور، ومن أمثلتها قول الألبيري عن الدنيا[3]:

سُجِنتَ بها وأنتَ لها مُحِبٌّ فكيف تُحِبُّ ما فيها سُجِنْتَا

يوجّه الألبيري كلامه إلى مَنْ اغتر بالدنيا وشغف بحبها، فيكني عن ذلك بقوله:"سجنت بها" ليعبرعن شدة قيود الدنيا وأسرها لصاحبها الذي لم يستطع تحرير نفسه منها، فالشاعر أراد من هذه الكناية تفخيم أثر حب الدنيا على الإنسان لدرجة أنها تحرمه أعز ما يتمناه، ألا وهو الحرية، وهذا من شأنه أن يدفع الإنسان إلى تغيير مسار حياته بالتخفيف من التعلق بالدنيا وهجر ملذاتها.

وفي الإطار نفسه يكنِّي الألبيري عن كره الدنيا قائلاً[4]:

يُعْصَى الإلهُ إذا أُطِعْتِ وطَاعَتي للهِ ربِّي أنْ أشُقَّ عَصاكِ

تعتبر الكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة تزخر بالحركة والحياة، لذا نرى الألبيري استغلها في إبراز معانيه الزهدية ليضمن وصولها إلى ذهن المتلقين، فنجده قد وظف الكناية (أشق عصاك) ليعبر بها عن عدم طاعة الدنيا وكراهيته لها بمخالفتها وتفريقها، وشق عصاها وذلك لأن الدنيا تتجمع على الإنسان بما تزينه له من بهارجها وزخارفها، فطاعتها معصية لله، فعلى الإنسان شق عصاها، وهذه هي طاعة الله، فالكناية جاءت لتتناسب مع موقف الشاعر من الدنيا الداعي إلى الزهد فيها .

---

[1] دلائل الإعجاز، ص60.
[2] ديوان ابن حمديس، ص41.
[3] ديوان الألبيري، ص28.
[4] السابق، 35.

ويوظف الألبيري الكناية في حديثه الزهدي عن ذم الغنى، والقناعة بعيش الكفاف فيقول[1]:

ودعِ المطارفَ والمطيَّ لأهلِها   واقنعْ بأطمارٍ ولُبْسِ نِعالِ

كان الشاعر الزاهد يستمد غالباً لوحته الفنية من دوافع حياته الزهدية فنجده يكني بقوله(لبس نعال) عن الاكتفاء بالمشي وترك المطي، وليس المعنى الظاهر في صورة من يلبس النعال، لأنه أراد أن يظهر زهده في الحياة وابتعاده عن متاع الدنيا عندما اقتنع بالشيء وترك الركائب، ولبس الأطمار البالية وهجر مطارف الدنيا ونعيمها.

وورد في شعر الزهد كثير من الكنايات التي كُنِّي بها عن الدنيا ونبذها وازدراء الشعراء لها فكان بعضها مُستمَد من المخزون الثقافي لشعر الزهد العربي. ومن أمثلة هذه الكنايات قول الألبيري[2]:

فأبْصُقُ في مُحيًّا أم دَفْرٍ*   وأهجُرُها وأدْفعُها بِرَاحِي

فكنى الشاعر عن الدنيا بقوله "أم دفر" وهو تعبير يدل على حقارة الدنيا وتفاهتها، وجاءت هذه الكناية في المعنى نفسه في قول الأعمى التطيلي[3]:

إليكِ فقــد عَرَفْتكِ أمَّ دَفْــرٍ   فلنْ تَجدي إلى خَدْعي سبيَلا

نَفَضْتُ يديَّ منكِ على يقينٍ   صحيحٍ نَهْنَهُ الشَّــكَّ العَليلا

عبّر الشاعر عن ازدرائه واحتقاره للدنيا عندما كنَّى عنها، فهذه الكنايات المتتابعة من شأنها التوضيح والبرهنة على صحة فكرة الشاعر، مما يساعد على إيصالها وترسيخها في ذهن القارئ. ويردد ابن صاحب الصلاة الكناية ذاتها في قوله[4]:

فاترْكَنَّها فإنها أمُّ دَفْرٍ   لِبنِيها غرّارةٌ خَلَبُوتْ

فالكناية السابقة جاءت عند جميع الشعراء مستمدة من التراث العربي حيث ترددت في أشعار الزهد في المشرق وجاء منها على لسان أبي العلاء المعري قوله[5]:

على أمِّ دَفْرٍ غضبةُ اللهِ إنّها   لأجدُر أُنْثَى أنْ تخُونَ أو تَخْنَي

من هنا نجد أن التعبير بـــ(أم دفر) جاء عند جميع الشعراء كناية عن الدنيا وحقارتها حيث عبر كل من الشعراء السابقين بهذه الكناية عن تجاربهم الذاتية في الحياة الدنيا، فجاءت هذه الكناية لتحمل أفكارهم ومعانيهم، وتعبرعنها بعاطفة صادقة مما يسّر إيصالها إلى ذهن المتلقي وفهمه.

---

1 السابق، ص41.
2 السابق، ص42.
3 ديوان الأعمى التطيلي، ص97.
4 خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني الكاتب، نشره أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، د.ط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971، ج1، ص223.
5 سقط الزند، أبو العلاء المعري، د.ط، دار صادر، بيروت، 1980، ص103.
* أم دفر: كنية الدنيا، والدفر: نتن وخبث الرائحة.

وقد وردت الكناية عند ابن شرف القيرواني من خلال حديثه عن الزهد في الدنيا فقال[1]:

سأُبْقِى على الدُّنيا بِصَولةِ مِحْرَبٍ   وإلاَّ على الأُخْرَى بِوَصلَةِ مِحْرَابِ

جاءت الصورة الكنائية في قوله (صولة محرب) وهي كناية عن الشجاعة في الحرب، أما (وصلة محراب) فهي كناية عن طاعة الله، وقد نفهم من هذه الصورة الكنائية أن نفس الشاعر عزفت عن حب الدنيا وارتأت إلى البقاء فيها من خلال سبيلين هما سبيل الشجاعة والعزة وسبيل العبادة والتوبة، فاتباع نهج الشاعر في الحياة يعزّز القيم الخلقية، ويصلح الفساد السلوكي لدى المنحرفين أو المغترين بالدنيا ومتاعها.

وبعد هذا التناول لآفاق الصورة الشعرية لدى شعراء الزهد نستطيع القول بأن هؤلاء الشعراء قد استعانوا بالألوان التصويرية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية باعتبارها عناصر أساسية في تشكيل صورهم الفنية، حيث كانت هذه الصور الجزئية وسيلة جوهرية من وسائل التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، فجاءت واضحة المعالم معبرةً عن رؤاهم تجاه الدنيا، والحياة، والموت، والتوبة وغيرها من المواضيع التي طرقها شعراء الزهد، فعبرت عن الحياة الزهدية أصدق تعبير، وأغنت تجاربهم الشعرية ومنحتها أبعاداً جديدة تتفق وتصوراتهم الذاتية، مما أكسب أشعارهم عمقاً وتأثيراً، لما لها من دور في تحريك فكر القارئ ووجدانه وإثارة ذهنه بالأجواء الدينية الملتحمة بتجاربهم الشخصية.

ومن خلال هذا المبحث وجدتُ أن التشبيهات تفوق الاستعارات في أشعارهم، فقد أكثر الشعراء من التشبيه المفرد خاصة البليغ منه، وذلك لأن التشبيه المفرد أقرب إلى مستوى الطبقة المخاطبة في شعر الزهد، وأسهل في الفهم ومعرفة المعنى المطلوب، لذلك كانت صورهم تتسم بالبساطة و الوضوح بعيداً عن العمق والغموض، وهو ما يسعى إليه الشاعر بقصد الإقناع والتأثير، أما التمثيلي والضمني فهما يمثلان صورة مركبة لا يستطيع الكثير من الناس فهمها إلا بعد دقة وتأمل، فالصورة التشبيهية إذا ما أجاد الشاعر صياغتها ووضعها في السياق الشعري المناسب ،ودلت على التفاعل الحي مع عناصر الحياة فإنها تتألق زاهية ومضيئة، لذلك فقد نلمس هذا الدور الأساسي الذي تلعبه الصورة التشبيهية على الرغم مما قيل فيه من أنه يمثل أبسط أنواع الصورة البيانية قياساً إلى الاستعارة والكناية.

أما بالنسبة للاستعارة فقد وظفها الشعراء بقسميها المكنية والتصريحية، لما لها من دور كبير في بناء الصورة حتى بعض النقاد المحدثين اعتبروا أن "الصورة تساوي الاستعارة"[2]، وإن كنا نجد في شعر الزهد تفوقاً كبيراً للاستعارة المكنية على الاستعارة

---

[1] ديوان ابن شرف، ص39.
[2] انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص72.

التصريحية، وذلك يعود إلى أن المكنية تفسح المجال لربط علاقات تخيلية بين المشبه والمشبه به المحذوف، عكس ما نجده في الاستعارة التصريحية التي يحل فيها المشبه به محل المــشبه، فلا يكون هناك مجالٌ لإيجاد علاقات تخيلية معقدة بعد حلول المشبه به، فالصورة المكنية "حية تقدم لمتلقيها علاقة متبادلة تقوم على التفاعل الدائم بين طرفيها، بعكس الاستعارة الجامدة التي تتصلب فيها العلاقة، وينعدم داخلها التفاعل، ومن ثم تتوقف عن أي تعبير أو تأثير"[1].

أما الكناية فقد أورد شعراء الزهد صوراً متنوعة منها مستمدين بعضها من المخــزون الثقافي للشعر العربي، وظهر دورها جلياً من خلال التلميح والتصريح فــي تقــديم المعــاني الزهدية بشكل مختصر مستمد من الواقع ليسهل على المتلقين فهمه واستيعابه.

وقد وجَدتُ هذه الأنماط المتنوعة من التصوير الجزئي في أغلبها تقترب من الحقائق، وهذا عائدٌ إلى أن شعر الزهد يتحرك في موضوعات تتعلق بمصير الإنسان وغايــة وجــوده، وهي كما أسلفنا صورٌ مستمدة من الواقع، الذي يرتبط بالأشياء المحسوسة التي يمكن للإنــسان إدراكها بوسائل الحس المختلفة " فالصورة الفنية التي تقوم على المتخيلات لا تــستغني عــن الحس، لأن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل ما لا يحسه، وكذلك المعقولات فإنها تحتاج إلى المــواد المحسوسة، لتقربها وتبرزها أمام المتلقي"[2]، فنجد أن شعر الزهد عمد إلى إبراز هذه الحقــائق والثوابت الدينية والخلقية من خلال صور بسيطة محسوسة ومباشرة وواقعية لتكــون أجــدى وأكثر نفعاً من إيراد صور متخيلة تحتاج إلى التوغل في أعماقها لسبر أغوارها وفهمها.

---

[1] الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الجيوسي، د.ط، بيروت، دار اليقظة العربي، 1963، ص96.

[2] الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، ص88.

الفصـــل الخـــامس

ظواهر أسلوبية في شعر الزهد

* الأساليب الإنشائية
* التكرار
* التقابل
* الجناس

تمهيد:

لا يمكننا الحديث عن الظواهر الأسلوبية دون التعرض لمفهوم الأسلوب قديماً وحديثًا، فقد تناول القدماء كثيراً من قضايا الأسلوب وحظي باهتماماتهم رغم "عدم وجود -حتى الآن- تعريف وافٍ ومحدد للأسلوب يحمل النفس على الاقتناع والرضا"[1]، وليس معنى ذلك أن هناك شكاً في وجوده، "فعلم اللغة مثلاً يستخدم بنجاح مقولة الجملة بالرغم من عدم اتفاق العلماء على تحديدها"[2]، فتعدد هذه المفاهيم واختلافها يعود إلى اختلاف الزاوية التي ينظر منها كل باحث أو دارس.

وقد وردت كلمة أسلوب في لسان العرب بمعنى السطر من النخيل، وكل طريق ممتد هو أسلوب ويقال: الأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. وفي المعجم الوسيط يقال: سلكت أسلوب فلان في كذا :طريقته ومذهبه، ويقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة[3]، ويعتبر الأسلوب من القضايا البلاغية التي كشفت عن قدرة البلاغي العربي القديم على التفطن لسر جمالية الخطاب سواء أكان شعرًا أم نثرًا، حيث رَبَط في نظرته إلى الأسلوب بين النحو من حيث هو درس لآليات الجملة العربية ومكوناتها، وبين توليده للدلالة داخل النص، لذلك نجد أن الدرس العربي قد احتفى منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت بالضرورة ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة "أسلوب " عند المقارنة بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي.

وقد بدأ مفهوم الأسلوب يتضح على يد عبد القاهر الجرجاني، فهو يرى أن لكل أسلوب معنى وغرضاً يختص به، فالأسلوب عنده ضرب من النظم، بل نجده يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار[4]، ثم جاء ابن الأثير وربط بين الأسلوب وشخصية الكاتب أو الشاعر، ومقدرته الفنية في عرض الفكرة بأسلوب مميز وطريقة متفردة[5].

من هنا نجد أن " مفهوم الأسلوب في تراثنا القديم قد ارتبط بعدة مسارات، فهو يدل على طرق العرب في أداء المعنى، أي الخواص التعبيرية التي تتناسب وكيفية أداء المعنى المقصود، وكيف أن هذه الخواص هي التي تبرز الدلالة التي يهدف إليها الأديب"[6].

أما المحدثون فمنهم من عرَّفه كما عرَّفه القدماء، فأحمد الشايب يرى أن الأسلوب هو "طريقة الكتاب أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ أو تأليفها للتعبير عن المعاني قصد

---

1 الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص7.

2 علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988، ص109.

3 انظر: لسان العرب، مادة (سلب)، 317/6، القاموس المحيط، مختار الصحاح .

4 انظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص361.

5 انظر: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج2، ص382.

6 بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1993، ص 17.

الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه "[1].

والأسلوب عند أحمد درويش هو "إضافة قواعد تصنيفية أخرى _ إلى جانب القواعد البلاغية العامة_ تسهل تقسيم الكلام بحسب مراتبه الفنية "[2].

أما مؤسس علم الأسلوب "بالى" فيرى أن الأسلوب هو " الاهتمام بالقيم التعبيرية لدى مؤلف معين "[3]. من هنا نجد أن الدارسين القدامى والمحدثين قد أقرّوا بوجود الأسلوب بالرغم من عدم اتفاقهم على تحديده وتحديد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه، لذا فإنني قد أتفق مع ابن الأثير في أنه يوجد ارتباط بين الأسلوب وشخصية الكاتب ومقدرته الفنية " فحذق الأديب والشاعر يظهر في مقدرته الفائقة على صياغة كلم اللغة صياغة بصيرة واعية، تصف كل خاطرة من خواطر نفسه، وتفصح عن كل فكرة تومض كيانه، أو شعور يختلج في مطاويه، وعبقرية اللغة تكمن في مرونتها، وطواعيتها وإفادتها دقيق المعاني، بوجوه وفنون الصياغة، فتصف بهيئة الكلمة وتشير بخصوصية التركيب"[4].

وفي هذا الفصل سأتناول بعضاً من الظواهر الأسلوبية البارزة التي تطالعنا في شعر الزهد في القرنيين الرابع والخامس الهجريين، والتي كان لها أثر كبير في تحقيق غاية الشاعر، وتعميق مفهومه للزهد على المستوى الفكري، ومن ثم انعكاسه على المستوى السلوكي.

ومن أهم هذه الظواهر:

أولاً - الأساليب الإنشائية :

لجأ شعراء الزهد إلى أنماط أسلوبية متنوعة، جسدوا في كل نمط نوعاً خاصاً من المشاعر والأحاسيس التي تدور في نفوسهم، فأظهروا من خلالها شعور الحيرة والقلق والخوف والحسرة والندم ...إلخ، فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب هذه المشاعر والهموم وتخفيفها، لذلك نراهم قد أكثروا من استخدام الأساليب الإنشائية الطلبية من أمرٍ ونهي واستفهام ونداء وتمنٍ. ومما يفسر اهتمام شعراء الزهد بالأساليب الإنشائية الطلبية مقارنةً مع الأساليب الإنشائية غير الطلبية، أن الإنشاء الطلبي " كثير الاعتبارات وتتوارد عليه المعاني التي تجعله من الأساليب الغنية ذات العطاء والتأثير"[5]، حيث يرتبط الطلب في الأسلوب الإنشائي بمحاولة تحقيق مكنونات ذاتية يعبر عنها الشاعر بطريقة انفعالية، من هنا فقد وجد الشعراء أنفسهم في كثير من الأحوال في حالات شعورية صعبة؛ فانهالت أقلامهم تأمر أحياناً وتنهى أحياناً،

---

[1] الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط7، القاهرة، 1976، ص44،
[2] دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 152.
[3] علم الأسلوب،ص32.
[4] خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1980، ص45.
[5] دلالات التراكيب، محمد أبو موسى، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1980، ص 192.

وتستفهم أحياناً، وتنادي أحياناً أخرى ...إلخ . فهي مشاعر متضاربة وليدة الموقف والساعة، تنسجم مع طبيعة الموضوع المطروق.

وفيما يلي عرض للأساليب الإنشائية الواردة في هذا الشعر ودلالتها:

1. أسلوبا الأمر والنهي:

الأمر في اللغة: يقال: أمره يأمره أمراً، فأتمر أي قبل أمره[1]، والأمر في اصطلاح البلاغيين، وكما قال الخطيب القزويني: "أن صيغته موضوعة لطلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعها إلى ذلك وتوقف ما سواه على القرينة"[2]، وقد عبر عن هذا المعنى يحيى بن حمزة العلوي في كتابه الطراز فقال: هو صيغة تستدعي الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء[3].

وللأمر أربع صيغ هي : فعل الأمر – المضارع المقرون بلام الأمر – اسم فعل الأمر – والمصدر النائب عن فعل الأمر. وهذه الصيغ الأربعة تفيد طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وقد يخرج الأمر عن هذا المعنى الأصلي إلى معانٍ أخرى، تفهم من سياق النظم ودلالة الحال.

أما النهي فهو خلاف الأمر، فيقال: نهاه نهياً فانتهى وتناهى، أي كف[4] والنهي في اصطلاح البلاغيين : هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[5]، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بلا الناهية.

ويتفق النهي مع الأمر في أن "كل واحد منهما لا بد فيه من اعتبار الاستعلاء، وأنهما جميعاً يتعلقان بالغير، لأن كل واحد منهما مختص بصيغة تخالف الآخر، ويختلفان في أن الأمر دال على الطلب والنهي دال على المنع، وأن الأمر لا بد فيه من إرادة مأمورة، وأن النهي لا بد فيه من كراهية منْهِيّة"[6].

وقد أكثر شعراء الزهد بشكل عام من توظيف أسلوبي الأمر والنهي في أشعارهم لما يحملانه من أغراض الحث والنصح والوعظ والإرشاد، وهو ما يتناسب وطبيعة موضوع الزهد، فهما الوسيلة اللغوية التي يلجأ إليها الشاعر كثيراً لإحالة الفكرة إلى قيمة أخلاقية تلتصق بالنفس الإنسانية التي عادةً ما تقع تحت تأثير وساوس الشيطان ومغريات الدنيا، مما يبعدها عن طريق الصواب. فيأتي دور هذه الوسيلة في إسداء النصح والموعظة لإعادة النفس

---

[1] لسان العرب، مادة(أمر).
[2] انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الكتاب اللبناني،1971، ج1، ص241.
[3] الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، تح: جماعة من العلماء، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980،ج3، ص281.
[4] لسان العرب، مادة(نهى).
[5] علم المعاني، د.عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 82.
[6] انظر: الطراز، ص 285-286.

الإنسانية إلى رشدها، والابتعاد بها عن ارتكاب الرذائل والموبقات"[1].

وقد شاع استخدام هذين الأسلوبين في شعر الزهد الأندلسي وخاصةً في شعر الزاهد أبي إسحاق الألبيري الذي أخذ على عاتقه مهمة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لما لهما من دور في تربية النشء وتأثير في تعديل سلوك المنحرفين من خلال الأمر بكل أمر قائم على أسس دينية وأخلاقية، والنهي عن كل ممارسة منافية للأخلاق الإسلامية والثوابت الدينية.

وقد خرج الأمر والنهي في أشعار هؤلاء الزهاد عن أصله ليحمل دلالاتٍ وأغراضاً بلاغية متنوعة انسجمت مع طبيعة الموضوع المطروح، ويعتبر حديث شعراء الزهد عن نبذ الدنيا وملهياتها من أكثر الموضوعات التي طُرِقت، لما لهذا الموضوع من دور عظيم، وأثر عميق في خدمة ظاهرة الزهد التي ترى أن حقيقة البقاء لا توجد في عالم الدنيا المهدد بالزوال بل في عالم الآخرة، لذلك أكثروا من توظيف أسلوبي الأمر والنهي في طرحهم لهذه القضية، لانسجامهما مع طبيعة الموضوع، ومن النماذج الشعرية التي تناولت هذا الموضوع قول يوسف بن عبد الله بن عبد البر في مقصورته الشعرية موصياً ابنه[2]:

تَجافَ عن الدُّنيا وهَوّن لقدرِهَا   ووفِّ سبيلَ الدِّينِ بِالعروةِ الوثقى

وسَارِعْ بِتقوَى اللهِ سِرّاً وجهرةً   فلا ذمّة أقْوَى هُديتَ من التَّقوى

ولا تَنسَ شُكْرَ اللهِ في كلِّ نِعْمةٍ   يمنُّ بها فالشكر مستجلب النعمى

أكثر الشاعر في هذه المقطوعة من استخدامه لأسلوبي الأمر والنهي، فجاءت أساليب الأمر (تجاف – هوّن – ووفّ – سارع) وأسلوب النهي (لا تنسَ) لتحمل معنى النصح والإرشاد خاصةً أن هذين الأسلوبين ينسجمان مع غرض الشاعر الزاهد الذي يريد أن يقدم فكرته بطريقة سلسة تحمل معنى القبول لدى السامع، فجاء بهذا الأسلوب الواعظ والناصح للإنسان اللاهي لحثه عن ترك اللهث وراء الحياة الدنيا والتوجه إلى الله وشكره على نعمه .

وسار ابن حمديس على نهج الألبيري في الحث على الزهد في الحياة الدنيا لذلك نجده يجمع بين أسلوبي الأمر والنهي في قوله[3]:

خُذْ بالأَشَدِّ إذا ما الشَّرعُ وافَقَهُ   وَلا تَمِلْ بك فِي أهْوَائكَ الرُّخَصُ

ولا تَكُنْ كبَنِي الدُّنيا رَأيْتهُمُ   إنْ أدْبَرَتْ زَهِدُوا أو أقْبَلَتْ حَرَصُوا

جمع ابن حمديس بين الأمر والنهي في أسلوب خطابي مؤثر ساعده على تحقيق غرضه من خلال الأمر (خذ) والنهي (لا تحمل – لا تكن) حيث إنه يأمر بالأشد أي يفعل أمر

---

[1] انظر: الأخلاق الإسلامية في الشعر الأندلسي، د.يوسف الكحلوت، رسالة دكتوراة، جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، السودان، 1999، ص376.

[2] نفح الطيب، ج4، ص28.

[3] ديوان ابن حمديس، ص290.

مرغوب ومطلوب، وينهي عن تلمس الرخص الموافقة للأهواء والرغبات، وهو نهي عن أمر سلبي ومكروه؛ لأنه لا يريد أن يكون المخاطب كبعض الناس الذين إذا ضـــاقت الـــدنيا بهـــم زهدوا، ويحرصون إن أقبلت عليهم. لذلك جاء خروج الأمر عن معناه منـــسجماً تمامـــاً مـــع الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها.

وقد وظف المعتمد بن عباد أسلوبي الأمر والنهي في قوله[1]:

أرَى الدُّنيا الدَّنِيَّة لا تُوَاتِي　　　فَأَجْمِلْ فِي التَّصَرُّفِ والطِّلابِ

ولا يَغْرُرْكَ مِنْها حُسْنُ بُرْدٍ　　　لَهُ عَلَمَـــان من ذَهَبِ الذِّهَابِ

يرى المعتمد بن عباد نتيجة لتجربته المريرة في الحياة الدنيا أن هذه الحياة تافهـــة ولا تستحق ما يبذله الإنسان من أجلها، لذلك ذكر في الشطر الأول رأيه في هذه الدنيا، ثم أراد أن يمرر هذه الفكرة للاهثين وراء مغرياتها، بأسلوب جميل يحمل في طياته الأمر والحـــث علـــى فعل الخير وحسن التصرف في قوله (فأجمل في التصرف)، وأعقبـــه بنهـــي وزجـــر عـــن الاغترار بها وبنعيمها؛ لأنه زائل من خلال أسلوب النهي (لا يغررك منها) .

وانطلاقاً من إيمانه الراسخ بأن الدنيا زائلة والرحيل عنها حتمي، يوجـــه أبـــو الوليـــد الباجي نصحه ومواعظه للإنسان الغافل بقوله[2]:

تَبَلَّغْ إلى الـــدُّنيـــا بـــأَيْسَـــرِ زَادِ　　　فَـــإنّكَ عَنْها رَاحلٌ لِمَعَـــادِ

وَغُضَّ عن الدُّنيا وزُخْرُفِ أهْلِهَا　　　جُفُونَكَ وأَكْحُلْهَا بِطُولِ سُهَادِ

وجَاهِدْ عن اللّذاتِ نَفْسَكَ جَاهِدَاً　　　فَإِنَّ جِهَادَ النَّفْسِ خَيْرُ جِهَادِ

استعان الشاعر بأساليب الأمر (تبلغ – غض – اكحلها – جاهـــد) ليـــصرف الإنـــسان اللاهي عن الدنيا ومغرياتها من خلال خروج هذه الأفعال عن معناها الحقيقي إلى معاني الحث والنصح والموعظة، و ليكسب نصحه وحثه تأثيراً أقوى على أذن السامع لجأ إلى إتباع الأمـــر بالتعليل في البيت الأول، وبأسلوب التوكيد في البيت الأخيـــر، وذلـــك ليكـــون أكثـــر إقناعـــاً وتوضيحاً للفكرة.

وقد وظف ابن عبدون أسلوب النهي في حديثه عن الدنيا بقوله[3]:

فَلا تَغُرّنْكَ مِنْ دُنْيَاكَ نَوْمَتُهَا　　　فما صِنَاعَةُ عَيْنَيهَا سُوَى السَّهَرِ

أراد ابن عبدون أن يؤكد فكرته الرامية إلى عدم الانخداع بالـــدنيا وملهياتهـــا فجـــاء بأسلوب النهي محذراً الغافلين من الاغترار بالدنيا، وحتى يكسب نهيه عمقاً وأثراً أقوى وظّف

---

[1] ديوان المعتمد بن عباد، ص93.
[2] الذخيرة، ق2، م1، ص103.
[3] السابق، ق1، م2، ص721.

كاف الخطاب (تغرنك – دنياك) في استحضار المخاطب، لتحذيره بصورة مباشرة، مما يدفعه إلى تغيير سلوكه والاستجابة إلى هذا النهي من خلال نبذ الدنيا وترك ملهياتها.

وكما تحدث الشعراء الزهاد عن الدنيا والتهوين من شأنها، أفاضوا في حديثهم عن الموت والبعث، وشدة هوله وضرورة الاستعداد له، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر ابن حزم(1):

عفَا اللّهُ عَنِي يَومَ أرْحلُ ظَاعِناً — عن الأهلِ مَحْمُولاً إلى بَطنِ ملحدِ

وأتْـركُ مـا كنتُ مُغْتبطاً بـه — وألقى الذي آنستُ دَهْـراً بمرصدِ

فوا رَا حتِى إنْ كَان زَادِي مُقدماً — ويـا نصبـي إن كنت لم أتـزود

لقد دفع ورع ابن حزم وشدة خوفه من الله إلى تذكر الموت باستمرار وخاصة أكثر اللحظات شدة وعسراً ألا وهي لحظة ترك الأهل والولوج إلى القبر، لذلك وظف أسلوب الأمر الذي يحمل معنى الدعاء والرجاء والتوسل إلى الله ليسامحه ويعفو عنه حتى لا يكون هذا القبر مصدراً لشقائه وتعاسته.

وانطلاقاً من حرص هؤلاء الشعراء على الفوز بالحياة الآخرة، سعوا جاهدين إلى الندم والحسرة على كل ذنب اقترفوه، فتوجهوا بالتوبة والإنابة إلى الله من خلال توظيف هذه التقنية التي حملت معاني الدعاء والتوسل والرجاء إلى الله، والحث والنصح للمذنب، ومن هذه النماذج قول ابن حمديس(2):

يا رفيقاً بعبـدهِ ومُحيطـاً — عِلمَه باختلافِ سِرِّى وجَهرِي

مِلْ بِقلبِي إلى صلاحِ فسادِي — منهُ واجْبرْ برأفةٍ منك كَسرِى

وأجرنِي ممّا جَنـاه لِسَـاني — وتَنَاجَتْ بـه وساوسُ فِكرِي

يقف ابن حمديس موقف الإنسان الضعيف الذي لا حول ولا قوة له، فيناجي ربه مستخدماً أسلوب الأمر الذي خرج عن معناه الأصلي ليحمل معنى الدعاء والرجاء، كيف لا وهو الإنسان الضعيف المذنب الذي يرجو رحمة ربه وعفوه، خاصةً وأن أسلوب النداء الذي يحمل معنى التوسل جاء متقدماً على الدعاء ليبين شدة الحاجة لهذا العفو.

كان الندم والحسرة على ما مضى من أيام الشباب ديدن شعراء الزهد، لأنهم شعروا عند تقدم العمر بهم وظهور الشيب بدنو الأجل، لأن الشيب يمثل بالنسبة لهم إنذاراً وتمهيداً لمرحلة جديدة في حياة الإنسان هي المرحلة الأخيرة، لذلك حرصوا على ذكر الشيب في شعرهم، لحث القارئ على أخذ العبرة والموعظة ودفعه على جعل هذه المرحلة من أجمل الصفحات في حياته إذا استغلت الاستغلال الأمثل، فنجدهم يحذرون من الاستهانة بنذر الشيب

---

1 طوق الحمامة في الإلف والألاف، ص 176.
2 ديوان ابن حمديس، ص266.

كما هو الحال عند الألبيري[1]:

ولا تَحْقِرْ بِنَــذْرِ الشَّيْبِ واعْلَمْ بأنَّ القَطْرَ يبعثُ بالسُّيولِ
فَكَــمْ ممّــَنْ مفَــارِقُــهُ ثَغــامٌ وأنْجمُهُ على فَلكِ الأُفــولِ
تَعَوّضَ مِنْ ذِارعِ الخَطْوِ فِتْراً ومِنْ عَضْبٍ بِمَفْلُولٍ كَلِيْــلِ

يبدأ الألبيري حديثه ناهياً الإنسان المستهين بظهور الشيب عن استهتاره وعدم مراجعته لنفسه وذلك من خلال أداة النهي "لا" والفعل المضارع "تحقر" حيث خرج النهي عن معناه الحقيقي ليفيد التحذير من هذا الخطر، وألحقه بأسلوب أمر يحمل دلالة الحث والنصح، وحتى يكون مقنعاً بنصيحته أعطى مبرراً وسبباً لتحذيره (لا تحقر) في الشطر الثاني من البيت بقوله "أن القطر يبعث بالسيول" وذلك لأن الألبيري يعتبر ظهور الشيب اقتراباً لموعد الموت.

ومن الشعراء الذين ساروا على نهج الألبيري في حرصهم على تربية النشء، الشاعر الزاهد الجزيري، الذي وظف هذه التقنية الطلبية في شعره قائلاً[2]:

واصْــدِقْ حَدِيثَكَ كلَّ مَنْ حَدّثْتَــهُ واصْــدعْ بِحقّ في فَضائِلِكَ تُشْكَــرِ
واحْفَلْ بوعدِكَ وارعَ كلّ أمَانـــةٍ واخْترْ لنفسكَ حظّةَ الــوافي السّري
واشْكُــرْ لِمَنْ أولاكَ بِــــرّاً، إنَّــهُ حقٌّ عَليكَ، فَلا تَكُــــنْ بالمُمتــرِى
ولا تَظْلمن أحــداً ولا تَضمُــرْ لَهُ حَسَــداً فتُحْشرْ في الفــريق الآخرِ
وارْغبْ عن الدُّنيا فــإنَّ وراءَها يومــاً ثقيــلاً ذا غفّــار مُــصغــرِ

زخرت مقطوعة الشاعر بالعديد من أساليب الأمر والنهي التي أراد من خلالها تقديم النصح للنشء بضرورة التحلي بالعديد من مكارم الأخلاق الحميدة والتي حث عليها الإسلام حيث جاءت مستمدة من آيات الذكر الحكيم في قوله " أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون"[3]: وقوله "وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسئولا، وقوله "[4]، "والله لا يحب الظالمين"[5]، وقوله " ومن شر حاسدٍ إذا حسد"[6]، وقوله تعالى: "إن هؤلاء يحبون العاجلة ويذرون وراءهم يوماً ثقيلاً"[7]. فالشاعر هنا وظّف أسلوبي الأمر والنهي في حمل معاني النصح والحث، ولكي يكون مؤثراً في إسداء نصحه ومواعظه استمد معاني الأمر والنهي من الآيات التأديبية في القرآن الكريم لتجد قبولاً لفكر القارئ وتطبيقاً في سلوكه .

---
[1] السابق، ص 88.
[2] نفح الطيب، ج3، ص346.
[3] البقرة: 177.
[4] الإسراء: 34.
[5] آل عمران: 57.
[6] الفلق: 5.
[7] الإنسان: 27.

وحرص كذلك ابن الحداد على تمسك الإنسان بالخلق الكريم من خلال إيمانه بالقدر، فقال[1]:

فلا تكرهن إنْ خاسَ قومٌ بَعهدِهم عسى الخيرُ في الشيء الذي أنت كارهٌ

أراد الشاعر أن يؤكد ما جاء به القرآن من وجوب القبول والرضا بالمكروه، عسى أن يكون فيه الخير للإنسان، وقد استعان لتأكيد فكرته وتوصيلها للسامع بأسلوب النهي الملحق بالمؤكدات (النون – إن) لتجعل السامع يتقبل الفكرة ويترجمها في حياته، فجاء النهي حاملاً في طياته معنى النصح والإرشاد والحث على الرضا والصبر على المكاره لما في ذلك من طاعة للخالق وحرص على نيل ثوابه.

2.أسلوب الاستفهام:

الاستفهام: هو سؤال يطلب به السائل كشف غامض لديه، أو يطلب به معلومة، أو يزيل لبساً، أو يرجح به تردداً بين أمرين، وهو بهذا كله ينتظر من المسئول جواباً لأنه يعبر عن معنى في نفس السائل، معنى أحس به، أو يستنكر فيسأل سؤالا ينبئ عن استنكاره، أو ينفي شيئاً...إلخ على حسب السياق أو ما يرمى إليه.

من هنا نستطيع القول بأن لدينا استفهاماً له جواب، اصطلح البلاغيون على تسميته بالاستفهام الحقيقي، ويقابله استفهام آخر لا جواب له، أطلق عليه البلاغيون "الاستفهام المجازي"، وإذا كان الاستفهام كما ذكرنا يخصص في اللغة لفهم ما هو مجهول لدى المتكلم فإن "المبدع قد يوسع دائرته ووظيفته التعبيرية ليربط به معاني كثيرة تجعله أكثر خصوصية للدلالة على إحساسه بالأشياء، وكيفية رؤيته لها"[2].

لذلك خرج الاستفهام عند البلاغيين عن مجرد طلب الفهم إلى معانٍ كثيرة تتولد بمعرفة قرائن الأحوال، ولا يمكننا التعويل دائماً على الأداة المستخدمة إذ كثيراً ما يخرج الاستفهام إلى معانٍ متعددة يطلبها السياق ويقتضيها المقام، دون الاعتماد على معنى هذه الأداة أو تلك فعبد القادر الجرجاني نفسه اعتبر حالتي الإنكار التوبيخي والتقرير حالة واحدة؛ لأنه أدرك كل ذلك في المثال الذي ذكره في قوله تعالى "أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم"[3]، فقال الجرجاني: " تكون الهمزة لتقرير فعل قد كان، وإنكار له لم كان، وتوبيخ لفاعله عليه[4].

كذلك جعل السكاكي للمعنى الواحد أكثر من أداة كالاستبطاء مثلاً يعبر عنه بـ(كم - متى)، وجعل للأداة الواحدة أكثر من معنى، كما هو الحال في أين، أنى، متى، كم، " مع العلم بأن هناك فوارق دلالية دقيقة بين كل منها، وذلك لأن طبيعة "أدوات الاستفهام قابلة لاحتواء كثير

---

[1] ديوان ابن الحداد: ص304.
[2] البلاغة و الأسلوبية، صلاح أبو حميدة، ط1، دار المقداد للطباعة، غزة، 2007، ص201.
[3] الأنبياء: 62.
[4] دلائل الأعجاز، ص89.

من المعاني عن طريق هذه الحركة الموضعية، بل قابلة لاحتواء معاني أحرف أخرى"[1].

وقد تردد أسلوب الاستفهام في شعر الزهد بشكل واضح وجلي، وربما يرجع بعض أسباب شيوعه إلى اضطراب الأوضاع السياسية، وانحدار في القيم الخلقية، وإحساس بالظلم والضياع، والدأب في البحث عن سبيل النجاة، لذلك انهالت انفجارات تساؤلية متعددة من أجل تعميق وتعزيز المبادئ والقيم، حيث ورد الاستفهام بأدواته المتنوعة في هذا الشعر، وخاصةً الهمزة التي حظيت بنصيب كبير منه، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن حمديس في شعره الزهدي[2]:

أأكسو المشيبَ سوادَ الخضابِ فأجعلُ للصبحِ ليلاً غطاءَ

وكيف أُرَجّى وفاءَ الخضابِ إذا لم أجِدْ لشبابي وفاءَ

نجد هنا أن الشاعر يخرج بالاستفهام عن معناه الحقيقي مستنكراً هذا السلوك أو هذه الممارسة التي طالما فعلها غيره من الناس، لذا فهو يرفض ويستنكر على نفسه خضاب الشيب باعتباره من وجهة نظره نوعاً من التضليل والتزييف للحقائق، ويعمق هذا الاستفهام الاستنكاري باستفهام آخر (كيف أرجو...) يحمل دلالة التعجب والدهشة من مطالبة نفسه للخضاب بالوفاء في الوقت الذي لم يفِ شبابه بذلك. فالشاعر مقتنعاً بما يطرأ عليه من تغيرات يقتضيها تقدم العمر، لذلك يستنكر تزييف الحقائق وتبديلها بالخضاب أو غيره...

وقد ورد الاستفهام بالهمزة في حديث ابن مرج الكحل عن ظنه الحسن بعفو الله فقال[3]:

وإن ظني بمن عصيتُ جميلُ أتُراه مُعذّبي؟ ما أظنُ

ما أراه إلا يجود بعفوٍ إن قلبي بعفوه مطمئنُ

يعتمد الشاعر في تعبيره عن ظنه الحسن بعفو الله ورحمته بعباده على أسلوب الاستفهام المملوء بدلالة النفي، فهو يؤكد في الشطر الأول حسن ظنه بعفو الله، لذلك جاء خروج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى دلالة النفي منسجماً مع تأكيده السابق، فهو ينفي و يستبعد تعذيب الله له بعد توبته، وأتبع هذا النفي بمؤكدات متمثلة بأسلوب القصر وأسلوب التوكيد لتدعيم وتقوية النفي.

وجاء الاستفهام بالهمزة محملاً بمعاني الاستنكار في قول ابن حزم[4]:

أتعلم أن الحق فيما تركته وتسلك سبلاً ليس يخفي عوارها

استنكر ابن حزم فعل الإنسان الذي يعلم الحق ثم يسلك طريق الضلال والفساد، لذلك

---

[1] جدلية الإفراد والتركيب، محمد عبد المطلب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995، ص170.
[2] ديوان ابن حمديس، ص3.
[3] الذيل والتكملة،،ج6، ص113.
[4] طوق الحمامة، ص149.

أورد استفهامه بالهمزة ليوضح فكرته من خلال الاستنكار والتوبيخ لهذا الإنسان، وليكون هـذا الاستنكار وسيلة لحفزه على ترك طريق الغواية والتوجه إلى الفضائل والقيم النبيلة.

ويستفهم المعتمد بن عباد بالهمزة قائلاً[1]:

أكلما سنحت ذكرى طربت لها   مجّت دموعك في خدّيك طوفانا

استخدم الشاعر الاستفهام بالهمزة ليستنكر على نفسه الميل إلى الذكريات والاستسلام لها، ويحثها على الرضا والاستسلام لقضاء الله وقدرته، وهذا من شأنه أن يعمق الإيمان بالله في نفس الإنسان ويدفعه إلى التمسك بالقيم الخلقية، مما ينعكس أثره على سلوكه الحياتي.

وقد استخدم الشعراء الاستفهام بكيف التي يطلب بها تعيين الحال، أي الاستفهام عن حال الشيء وهيئته ومعناه، ومن الأمثلة على استخدامها قول ابن حزم[2]:

وكيف تَلَـذُّ العينُ هَجْعَةَ ساعـةٍ   وقـد طال فيما عاينتهُ اعتبارها

وكيف تقـرُّ النفسُ في دارِ نقلةٍ   قَدْ استيقنتْ أنْ ليسَ فيها قرارُها

نجد هنا أن الشاعر كرر الجملة الاستفهامية المصدرة بـ"كيف" التي تحمل دلالة التعجب والاستغراب وذلك لأن الشاعر يعي الجواب ويعرفه ولكنه أراد إظهار التعجب والدهشة من هذا الإنسان اللاهي المغتر الذي يعلم طريق الحق وينحرف عنه، غير مكترث بما يترتب عليه، رغم أنه على يقين بأن هذه الدنيا زائلة وكل المؤشرات من حوله تؤكد ذلك.

واستخدم ابن حمديس "كيف" المملوءة بدلالة الاستنكار والتعجب في قوله[3]:

كيف ترجو أن تكون سعيداً   وأرى فعـلك فعلَ شقيّ

فأسْألِ الرحمـةَ رباً عظيماً   وَسِعَتْ رحمتُه كلَّ شيءّ

يستنكر ابن حمديس على هذا الإنسان طلبه – أن يكون سـعيداً- لأن أفعالـه وسـلوكياته تتنافى مع ما يطلبه وتجعله يتعجب منه، ولا يقف الشاعر عن حد هذا التعجب والاستنكار بل يتعداه إلى حثه على التوجه إلى الله وطلب الرحمة منه بعد التوبة عن الذنوب.

واستخدم الشعراء (أي) الاستفهامية التي "يطلب بها تمييز أحد المتشاركين في أمر يعمهما، وقد تخرج "أي" عن هذا المعنى إلى معانٍ مجازية أو بلاغية تفهم من خلال السياق حسب حال المتلكم وحال المخاطب"[4].

ومن الأمثلة على ذلك قول الألبيري[5]:

---

[1] ديوان المعتمد بن عباد، ص115.
[2] طوق الحمامة، اص148.
[3] ديوان ابن حمديس، ص 530.
[4] من بلاغة القرآن، محمد شعبان علوان ونعمان علوان، ط3، المطبعة الإسلامية الحديثة، القاهرة، 1994، ص 36.
[5] ديوان الألبيري، ص86 .

أيُّ الـــتـــذاذٍ بنعيـــم إذا أدى إلى الشقوة في النـــار
أم أيُّ خيرٍ في سرورٍ إذا أعقب طول الحزن في النار

دفع زهد الألبيري في الدنيا إلى احتقاره كل سعادة وسرور فيهـــا، لـــذلك فقـــد جـــاء بأسلوب الاستفهام المحمل بدلالة النفي ليعبر عن مدى احتقاره وسخريته من كل نعـــيم ينتهـــي إلى شقاء لأن هذا النعيم زائل وتبقى آثاره المؤدية إلى الهلاك والشقاء، فهـــو يحـــرص علـــى النعيم الدائم الذي يتطلب الجهد والمشقة في الدنيا والراحة والسعادة في الآخرة.

وقد استعملها ابن حمديس في حديثه عن هول يوم القيامة فقال[1]:

أيُّ خطبٍ فــــادحٍ في رقدةِ يُـــوقظُ الحشـــرُ إليها مقلتيـــك
وصـــراطٍ لست بالناجي إذا وطئتـــه زلـــةٌ مـــن قـــدمـــك
فلك الويـــلُ مـــن النـــارِ إذا مقلةُ الـــرحمنِ لمْ تنظـــرْ إليك

أراد الشاعر أن يعبر عن أهوال يوم القيامة فجاء بأي الاستفهامية التي حملت معني التهويل من عذاب يوم القيامة، ليدفع الإنسان إلى الخوف والخشية من الله، وما ينجم عنه من تجنب لارتكاب المعاصي والآثام، وطلب الرحمة من الله .

ووظّف ابن خفاجة "أي" الاستفهامية في معرض حديثه عمّا خلفه تقدم العمر من آثار على نفسيته فقال[2]:

أيُّ عيشٍ أو غذاءٍ أو سنه لابن إحدى وثمانين سَنَهْ
قلّصَ الشيبُ به ظل امرئ طالما جـــرَ صباه رَسَنَه

يبدأ ابن خفاجة قصيدته الزهدية بأي الاستفهامية التي تحمل معنى النفـــي والاســـتبعاد لأي طعم للعيش الهانئ أو الطعام اللذيذ أو النوم المريح لمن بلغ من العمـــر إحـــدى وثمـــانين سنة، وكأنه يريد أن يدعونا من خلال هذا الاستفهام إلى الالتزام بالطاعات والعبـــادات؛ لأنهـــا هي الباقية لنا وكل ما دون ذلك زائل.

واستخدم شعراء الزهد "متى" الاستفهامية والتي "يطلب بها تعيين الزمان ماضياً كان أم مستقبلاً"[3]. وقد أكثر شعراء الزهد بصفة خاصة استخدام هذه الأداة، لأن "عنصر الزمن أصيل في مفهوم الزهد، فالماضي منه يحتوي على الأنماط والنماذج الـــسلوكية فيكـــون فيهـــا للإنسان اقتداء واعتبار، والمستقبل مهم كذلك؛ لأنه ثمـــرة للاعتبـــار والاقتـــداء الـــسلوكيين، والحاضر مهم كذلك؛ لأنه الإطار الذي تتم فيه الأفعال السلوكية للإنسان وفقاً لاســـتفادته مـــن تجارب الماضي واستجابته للأمر الديني والأخلاقي ولغايته الوجودية"[4]. ومن الأمثلة على

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص346.
[2] ديوان ابن خفاجة، ص355.
[3] علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص94.
[4] مفهوم الأخلاق في الشعر العربي، محمد تيم، رسالة دكتوراة، جامعة أم القرى، السعودية، 1994، ص 446.

استخدام " متى " الاستفهامية قول ابن حمديس[1]:

لا يصحُّ البقاءُ في دار دنيا ومتى صحّ في النهى المستحيل؟

فالشاعر لا يريد أن يسأل عن الزمان وإنما أراد أن يعبر بالاستفهام عن استحالة البقاء والخلود في الدنيا الزائلة، ليدفع بذلك الإنسان إلى ترك ملذات الدنيا والتوجه إلى الله بالطاعات و العبادات.

وقد استخدمها الألبيري في حديثه عن انخداع الإنسان بالدنيا فقال[2]:

تنامُ الدهرَ، ويحك في غطيطٍ بها حتى اذا مِــتَّ انتبهتـــا

فكم ذا أنـــت مخـــدوعٌ وحتّى متى لا ترعوي عنها وحتّى؟

جاء الشاعر بمتى الاستفهامية لتعبر عن استبطاء اللاهي والغافل فـــي العــودة إلـــى رشده، وجاءت "متى" مسبوقة بحتى لتوحيَ باستغراق الاستفهام في زمن ممتد، ولتـــدعُوَ إلـــى اتخاذ موقف سريع وجرئ لمواجهة ما يخفيه الزمن في الأعوام القادمة.

وقد وظف الشعراء الاستفهام بـــ"أين" في موضوعاتهم الزهدية، وهذه الأداة لا تستخدم لتعبر عن معناها الأصلي والتي "يُطلب بها تعيين المكان"[3] فحسب، وإنما تخـــرج عـــن هـــذا المعنى لتحمل العديد من الدلالات البلاغية التي يحددها السياق وطبيعة الموضوع. ومن هؤلاء الشعراء الألبيري الذي قال[4]:

وما يعرفُ الإنسانُ أين وفاته أفي البرِ أم في البحرِ أم بفلاةٍ

فالشاعر لا يريد هنا أن يحدد مكان الوفاة، وإنما أراد أن يشير إلى ضـــعف الإنـــسان، واختصاص الخالق تعالى بتحديد زمان ومكان وفاته، وعزّز من هذا المعنى باســـتخدام همـــزة الاستفهام في قوله**:** (أفي البر أم في البحر) والتي توحي بالجهل وعدم المعرفة، وتوضح أنـــه مهما يطل عمر الإنسان ومهما يعمر فإنه سيموت يوماً ما، لأن ديدن هذه الدنيا الزوال والفناء وليس الخلود والبقاء.

ويتطرق ابن حمديس لنفس الفكرة عندما وظف "أين" الاستفهامية في قوله[5]:

أين من عمَّر اليباب، وجيلٌ لبسَ الدهرَ من جَدِيسٍ وطَسْـــمِ

وملوكٌ من حِمْيرٍ ملأوا الأرْ ضَ وكانتْ من حكمهم تحتَ خَتَمِ

وجيوشٌ يُظِـــلُّ غابُ قَنَاها أُسدَا من حُماةِ عُرْبٍ وعُجْـــمِ

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص398.

[2] ديوان الألبيري، ص25.

[3] من بلاغة القرآن، محمد شعبان علوان، ص40.

[4] ديوان الألبيري، ص54.

[5] ديوان ابن حمديس، ص478.

فالاستفهام بـــ "أين" في الأبيات السابقة لم يقصد به تحديد البعـــد المكـــاني، وإنمـــا خـــرج الاستفهام إلى معاني الوعظ والإرشاد والاعتبار، ليعمق الشاعر لدى القارئ فكرة زوال الـــدنيا ونبذ مغرياتها والتوجه إلى إعداد العدة للآخرة.

ووظّف شعراء الزهد "هل" الاستفهامية في أشعارهم، ومن أمثلتها في قول ابن خفاجـــة أثناء بكائه على أيام الشباب(1):

ألا سَاجِلَ دُمُوعِي يا غَمَامُ   وطَارَحِنْى بِشجْوِكَ يا حَمَامُ
فَقَدْ وفَّيتُهُا سِتِينَ حَـــوْلا   ونـادتْني وَرَائي هَـــلْ أمَـــامُ

يبكي ابن خفاجة أيام الشباب ويتحسر وقد جاءت الصياغة بــ"هل" الاستفهامية لتحمـــل معنى الأمر المشبع بمعاني الدهشة والتعجب من رغبته في المزيد من العمر، وكـــأن الـــشاعر يريد أن يقول أن الإنسان بطبعه يطمع دائما في المزيد من العمر حتـــى وإن انقـــضت الأيـــام السعيدة وأخذ الكبر وتقدم العمر يسرق منه هذه السعادة وينغص عليه حياته لذلك جاء استنكاره لهذا الأمر.

ووظّفها ابن خفاجة أيضاً في قوله(2):

أيها التّـــائِـــهُ مَهْـــلاً   سَاءني أنْ تِهتَ جَهْلاً
هل ترَى، فيما تَرَى   إلاّ شَبَابـــاً قَدْ تَــــوَلَّى
وغَـــرَاماً قـــد تسرَّى   وفـــؤاداً قـــد تسلَّـــــى ؟

جاء الشاعر بـــ"هل" الاستفهامية لتحمل معنى التقرير، ليكون أسلوب الاســـتفهام بمـــا حمله من معانٍ بلاغية بمثابة نصيحة توجه إلى القارئ الذي تقدم في العمر لحثه على إعـــادة النظر في كل ما يصدر عنه من سلوك لأن العمر يجري والعبرة لمن اعتبر .

واستخدم شعراء الزهد "كم" الخبرية التي تستخدم للتعبير عن كثرة العدد، وليست "كم" التي يستفهم بها عن العدد، وتعليل ذلك أن "شعر الزهد غني بالنظريات الأخلاقية والتوجيهـــات السلوكية، فلذا لزم في صياغة النظرية أن تكـــون مبنية على كثـــرة التجـــارب المتعلقة بها، وصحة جميع عناصرها والإكثار من ضرب الأمثال وذكر الحكم، لأن النظريـــة تبنـــى علـــى الكثرة لا الاستثناء، بل إن النظرية تتحول إلى قاعدة حين تكثر عناصـــرها الموافقـــة للحـــق والصواب، وتقل عناصرها الموافقة للخطأ والباطل أو ينتفيان منها البتة فتتحول القاعدة حينئذ إلى أصل"(3).

---

1 ديوان ابن خفاجة، ص64، قلائد العقيان، ج4، ص741.
2 السابق، ص129.
3 مفهوم الأخلاق في الشعر العربي، ص446.

فجاءت "كم" الخبرية في مخاطبة الألبيري لرجل يزهو بملابسه يوم العيد فقال[1]:

ما عَيدُكَ الفَخْمُ إلاَّ يومَ يُغْفَرُ لَكْ لا أنْ تَجُــرَّ بِـــهِ مــُستكبراً حُلَلَكْ

كَمْ من جَديدِ ثِيابٍ دِينُـــهُ خلـــقٌ تكـــادُ تَلعنُهُ الأقْطـــارُ حَيثُ سَـــلَكْ

وكَمْ مُـــرَقَّعِ أطمَارٍ جـــديـــدِ تقي بكتْ عليه السَّما والأرضُ حينَ هلك

ما ضـــرّ ذلك طِمـــراهُ ولا نفعتْ هذا حُلاهُ ولا أنَّ الـــرِّقابَ مَـــــــلَكْ

كرّر الألبيري استخدام "كم" الخبرية حتى يصل إلى قاعدة أو حقيقة مفادها أن كثيراً من الناس يلبسون الثياب الجميلة والجديدة لكن دينهم رث، وفي المقابل نجد كثير مـــن النـــاس من يكون رث الثياب ولكنه شديد التقوى و الخوف من الله، وليعمق ويثبت فكرته التي يريـــدها ألحق " كم" الخبرية بأسلوب النفي "ما ضرّ" ليصل في صياغته إلى حقيقة دينية، هـــي حتميـــة الفناء والموت لكلا الصنفين من الناس، من هنا فاستخدام "كم" المكنى بها عـــن الكثـــرة تـــدفع بالإنسان اللاهي المقصر في حق دينه إلى الاستفادة من تجارب هذه الأصناف من الناس وأخذ العبرة منهم، والتفكير بما هو باقٍ من أجل نيل رضا الله .

وفي حديثه عن فلسفة الحياة والموت يستعمل ابن خفاجة "كم الخبرية" فيقول[2]:

وقـــال ألا كم كنتُ ملجأ فاتكٍ ومـــوطنَ أوّاهٍ، تبتَّل، تـــائـــبِ

وكم مرّ بي من مدلجٍ ومؤوبٍ وقـــال بظلي من مطيٍّ وراكـــبِ

...فما كان إلا طوتهم يد الـــردى وطارت بهم ريح النوى والنوائبِ

إن التجارب والمواقف هي التي تغني الفكر الزهدي بالحكم والمواعظ، و تبعـــث فيـــه الحيوية والمصداقية، ومن أعظم التجارب الإنسانية حقيقة الموت التي تصيب كل البشر، لـــذلك أراد ابن خفاجة أن يبني نظريته الفلسفية في الحياة والموت على الكثرة العدديـــة التـــي آلـــت بجميع أصناف البشر إلى الفناء والزوال، وهذا التعميم يدفع القارئ إلـــى العظـــة والاعتبـــار، والابتعاد عن مغريات الدنيا الزائلة والعمل للحياة الآخرة الباقية.

وقد أكثر الشاعر أبو محمد الحجاري الرويلي من استخدام "كم الخبرية" في حديثه عن المتعالي والغافل عن ذكر الله فقال[3]:

يا طالباً للعلاءِ مهلاً ما سهمُكَ اليوم بالمُعلّى

كم أملٍ دونه اخترامٌ وكم عزيزٍ أُذيـــــق ذُلاً

كم أملٍ دونه تـــولّت تطلب ما قد نأى وولّى

---

[1] ديوان الألبيري، ص67.

[2] ديوان ابن خفاجة، ص 216 .

[3] الصلة، ج2، ص471.

يوجه الشاعر حديثه إلى المتهالكين على طلب متاع الدنيا، فيذكرهم بتقلبات الزمن الذي لم يأخذها هذا الغافل في الحسبان، لذلك نجده يكرر كم الخبرية أكثر من مرة، وهذا يدل على يقين الشاعر وإيمانه بوجهة نظره؛ لأنه استقاها من طول خبرته بالأيام .

ومن أدوات الاستفهام التي استخدمها شعراء الزهد "من" وهي التي يطلب بها تعيين العقلاء وتعيين العاقل يحصل بالعَلَم أي بذكر المسؤول عنه، كذلك استخدموا "ما" والتي يطلب بها شرح الاسم أو ماهية المسمى"[1]. وقد ورد ذلك في قول الشاعرة مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري عندما تحدثت عن أفول مرحلة الشباب والأثر الذي تتركه على صاحبها فقالت[2]:

ومـــا يُرْتَجَى من بنتِ سَبعين حِجــةً　　　وسَبْعٍ كَنسجِ العَنْكَبُوت المُهَلْهَلِ

تَدبُّ دبِيبَ الطّفلِ يَسْعَى إلى العَصـــا　　　وتَمْشِي بها مَشْيَ الأَسِيرِ المُكَبلِ

عندما أحست الشاعرة بالكبر، أخذت تتحسر على الشباب الزائل، لذلك عبرت بأسلوب الاستفهام المراد منه النفي، وقد جاء هذا المعنى منسجماً مع عجز وعدم مقدرة المرأة في هذا السن على ممارسة الحياة الطبيعية، لذلك فهي تنفي أي قيمة من حياتها في هذه المرحلة.

واستخدم ابن عبد ربه أسلوب الاستفهام فيما نظمه من "الممحصات" في أواخر عمره فقال[3]:

إن الذين اشتروا دنيــا بآخــرةٍ　　　وشقــوةً بنعيمٍ ســاءَ ما تَجــرُوا

يا مَنْ تلهى وشيب الرأسِ يندبُه　　　ماذا الذي بعدَ شيبِ الرَّأسِ تنتظرُ؟

عندما تقدم ابن عبد ربه في السن أخذ يتراجع عمّا نظمه في شبابه من خلال ما جاء في الممحصات، لذلك نراه هنا يؤنب من ظهر الشيب في رأسه وهو ما زال في ضلاله وفساده، فعبّر عن ذلك بأسلوب الاستفهام (ماذا الذي...) المملوء بدلالة التعجب والاستبطاء، وكأن الشاعر يجري حواراً مع هذا الإنسان الغافل ليلامس عواطفه ويؤثر عليها من خلال تعجبه واستغرابه من غفلته، في حين أنه لا جدوى ولا قيمة من هذا الانتظار لأن العمر شارف على الانتهاء .

واستخدم ابن حزم الاستفهام "بمن" في أثناء حديثه عن التأمل في قدرة الله فقال[4]:

تدبرَ مّنْ الباقي على الأرضِ سقفها　　　وفي علمـــه معمورها وقفارهـــا

ومَنْ يمسكِ الأجرامَ والأرضَ أمره　　　بلا عمـــدٍ يُبنى عليـــه قرارهـــا

ومَنْ قـــدّر التـــدبيـــر فيها بحكمـــةٍ　　　فصـــحّ لديها ليلهـــا ونهارهـــا

ومَنْ فتّق الأمـــواه في صفح وجهها　　　فمنها يُغــــذّى حبهـــا وثمارها

---

1 علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص94.
2 نفح الطيب، ج4، ص291 .
3 ديوان ابن عبد ربه، ص86.
4 طوق الحمامة، ص151.

ومَــنْ حفــــر الأنهـــار دون تكلــف فثار من الصم الصلاب انفجارها
ومَنْ رتّبَ الشمسَ المنير أبيضاضها غدواً ويبدد بالعشي اصفـــرارها
ومَــنْ خلق الأفلاك فامتــد جــريُها وأحكمها حتى استقام مدارهــــا

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار الشاعر "من" الاستفهامية، والتي تستخدم لمعرفة الفاعل العاقل، ولكنها هنا لم تستخدم لهذا الغرض، إذ إن الفاعل معروف وغني عن التعريف، ولكنها خرجت عن معناها الحقيقي، لتحمل معنى التعظيم، وفي تكراره للأداة أيضاً (من) تنبيه للقارئ لليقظة و التأمل في قدرة الله ومن ثم تثبيت هذه المعاني وترسيخها في نفس القارئ مما يجعل قلبه مملوءاً بالإيمان والتوحيد بالله.

3. أسلوب النداء:

هو نوع من أنواع الطلب الإنشائي وهو "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو"[(1)]، وأدوات النداء ثمانيـــة أحـــرف هـــي: الهمزة، وأيْ، ويا، و"أيا"، و"هيا"، و"آ"، و"آي"، و"وا"، وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان: قسم لنداء القريب، وهي الهمزة و(أي)، والباقية لنداء البعيد[(2)].

ولِكَون أسلوب النداء طلب إقبال المدعو ليصغي إلى أمرٍ ذي بال، لذا غلب عليـــه أن يليه أمر أو نهي كما أسلفنا في حديثنا عن أسلوبي الأمر والنهي تمثلاً بمـــا ورد فـــي القـــرآن الكريم في قوله " يا عباد فاتقون"[(3)]، ويتقدم الأمر أحياناً على جملة النداء، مثل "وتوبوا إلى الله جميعاً أيها المؤمنون"[(4)]. وللنداء دلالات يأتي محققاً لها، فيأتي لمعنى حقيقي كما ذكرنا، "وهـــو طلب الإقبال بحرف نائب عن الفعل أدعو"، كذلك له دلالات ومعانٍ أخرى غير طلـــب إقبـــال المدعو على الداعي بحرف مخصوص، منهـــا: الإغـــراء، والتحـــذير، والتنبيـــه، والتعظـــيم والتهويل.

وانطلاقاً من اعتماد شعر الزهد في هذه الفترة على اللغة الخطابية برز النداء بـــشكل جلي فيه، فهو من أكثر الموضوعات التي تحتاج إلى تنبيه لما يعقبها من نتائج سلبية ناتجة عن الإهمال أو التقاعس أو التفريط، لذلك كان لأسلوب النداء أهمية كبيرة ودور فعال فـــي لفـــت الانتباه والتيقظ للأمور التي قد تتسبب الغفلة عنها أو التفريط بها إلى تعريض الإنـــسان إلـــى مخاطر لا يحمد عقباها وخاصة ما يتعلق منها بمصير الإنسان في الدنيا والآخرة، لينقذها مـــن الهلاك ويؤهلها للفوز بالآخرة.

---

[1] علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص 114.
[2] السابق، ص 115.
[3] الزمر: 16.
[4] النور: 31.

فنهل الشاعر الأندلسي من لطائف هذا الأسلوب ما شاء، وأكثر من استخدام حرف النـــداء"يـــا" ومن أمثلة على ذلك قول الشاعر الزاهد أبي اسحاق الألبيري[1]:

يا أيها الغافــلُ عــن نفسِهِ وَيْك أفِقْ من سِنَةِ الغافل

وانظُرْ إلى الطاعةِ مشهُورةً في الفلَكِ الصَّاعدِ والنَّازلِ

ويستخدم ابن حمديس أسلوب النداء في معرِض توبته إلى الله فيقول[2]:

فيا حاضـــراً أبداً ذنـــبه وتوبتـــه أبـــداً غائبه

أذِبْ مِنكَ قلباً تُجارِى به سوابقَ عبرتكَ الساكبة

وينبه أبو بكر الطرطوشي الغافل للعمل لآخرته والتزود بالأعمال الصالحة فيقول[3]:

فاعملْ لِمعادِكَ يا رجلُ فالقومُ لدنياهم عملُوا

وادخرْ لمسيرِكَ من وادٍ فالقومُ بلا زاد رحلوا

ويستمر الألبيري في عمله الإرشادي فيقول منبها عامر الدنيا[4]:

يا عامــرَ الــدُّنيـــا ليسكنَها وما هي بالتي يبقى بها سكـــان

تفنى، وتبقى الأرض بعدك مثلما يبقى المناخ وترحل الركبان

وينبه ابن الوكيل الغافل الذي تقدم به العمر ليصحو من غفلته فيقول[5]:

فيا أحمـــدَ الخـــوانِ قَـــدْ أدْبرَ الصِّبَا ونـاداك من سِنِّ الكهَولـةِ هاتفُ

فهَلْ أرقَ الطـــرفَ الزمانُ الذي مضى وأبكاه ذنبُ قَـــدْ تَقَـــدَّمَ سالفُ

وينبه أبو محمد الحجاري (الأوريوالي) المتكالبين على الدنيا فيقول[6]:

يا طالباً للعلا مهلاً وما سهمك اليوم بالمعلى

كم أملٍ دونه اخترام وكـــم عـــزيزٍ أذيـــق ذلاً

لقد جاء أسلوب النداء في الأبيات السابقة محملاً بدلالات التنبيـــه والتحفيـــز لأعمـــال الخير حيث أُتبِع في الكثير منها بأسلوب الأمر مثل (يا أيها الغافل ......أفق، انظـــر) _ (يـــا حاضراً...... أذب)، وقد سبق هذا النداء أحيانا أسلوب الأمر مثل (واعمل .... يا رجـــل)، وقد جاء النداء التنبيهي متبوعا بأسلوب النفي مثل (يا عامر..... و ما هي بالتي) كـــذلك أُتبِـــع بأسلوب التوكيد و الاستفهام مثل(يا أحمد.... قد أدبر، هل أرق الطرف)، (يا طالباً .... ما سهمك ، كم أمل، كم عزيز).

---

1 ديوان الألبيري، ص58.
2 ديوان ابن حمديس، ص 41.
3 نفح الطيب،ج2، ص90.
4 ديوان الألبيري، ص140-141.
5 نفح الطيب،ج2، ص 249-250. الذيل و التكملة، ج2، ص 547.
6 الصلة، ج2، ص 471.

من هنا نرى أن الشعراء حملوا النداء بدلالات التنبيه من أجل إيقـاظ المستمع من غفلته، وليزداد هذا النداء عمقاً وقوةً وتأثيراً ألحقوه بما يحمد فعله، ويزيد رصيده من الأعمال الصالحة من خلال توجيه الأوامر له لفعـل المستحب من الأعمـال، أو نفي صحـة بعض المعتقدات الخاطئة، أو التوكيد على قضية ما، أو الحث والحض على كل ما من شأنه إصلاح الإنسان و دفعه إلى الفوز بالآخرة.

ويستخدم الألبيري أيضاً أسلوب النداء المحمل بدلالة التنبيه في قوله[1]:

وتدعوك المنون دعاء صدقٍ   ألا يا صاحِ : أنت أريدُ أنتا!

ويكثف الشاعر المنبهات في قوله (ألا يا صاح) إذ سبقت "يا" النداء بهمزة التنبيه، وبـ"لا" الزائدة ليعطي حديثه مزيداً من التأكيد ويجذب الانتباه للفكرة التي يريد تقديمها للقارئ.

واستخدم النداء المحمل بدلالة الزجر لردع الكاذب الذي يخلف الموعـد عـن فعلـه المشين فقال[2]:

أيا قـوسَ خرّاطٍ يشيرُ ولا يرمي   ويا سيفَ رعديد يَرُضُّ ولا يدمي
تعلمتَ خُلفَ الوعدِ من برقٍ خُلّبٍ   فبرقك لا يُثْـرى ولكنـه يُعمـى

وجاء النداء عند ابن عبد ربه لزجر من شاب رأسه وهو في غيه وضلاله فقال له[3]:

يا مَنْ تلهّى وشيبُ الـرأسِ ينْدُبُه   ماذا الذي بعد شيبِ الرأسِ تنتظرُ؟
لو لم يكن لك غيرُ الموتِ موعظةٌ   لكان فيه عـن اللّـذاتِ مزدجـرُ

أما الفقيه أبو بكر ابن عطية فخاطب المذنب بأداة النداء "يا" لزجره وتحقيره عما اقترفـه مـن ذنوب فقال[4]:

أيها المطـرودُ عن بابِ الرِّضَـا   كم يـراكَ اللهُ تلهـو مُعْـرِضا
كَمْ إلى كَمْ أنتَ في جهلِ الصِّبـا   قـد مضى عُمرُ الصِّبا وانْقَرضَا
قُـمْ إذا الليـل دَجـتْ ظُلمتـهُ   واستلـذَّ الجفـنُ أن يغتمضَـا

وينادى الفقيه أبو محمد الحجاري (الرويلي) المتعالي ليكف عن تعاليه وينتبه ويتعظ مما يراه فيقول[5]:

يا معجبـاً بعلائـه وغنائه   ومُطولاً في الدَّهرِ حبل رجائه
كم ضاحكٍ أكفانه منشورةُ   ومؤمـلٍ والمـوتُ من تلقائه

---

[1] ديوان الألبيري، ص25.
[2] السابق، ص99.
[3] ديوان ابن عبد ربه، ص86، نفح الطيب، ج4، ص265.
[4] قلائد العقيان، ج2، ص637.
[5] الصلة، ج2، ص472.

واستخدم أبو الوليد الباجي هذا الأسلوب مخاطباً قلبه زاجراً إياه عن الغفلة والتلهي عن طاعة الله وعبادته فقال[1]:

يا قلبُ إما تُلهِنِي كاذباً أو صادفاً عن الهوى جائراً

استخدم الشعراء في الأبيات السابقة أسلوب النداء المملوء بدلالة الزجر والتحقير، وذلك من أجل تنبيه وزجر المخاطب عن عمل الشيء المنكر أو المكروه مثل قوله (أيا قوس خرَاط ...... يا سيف رعديد) حيث كرّر أداة النداء ليظهر مدى فداحة هذا السلوك وبالتالي يكون رادعاً له عن تكراره، وليحقق استجابة أقوى لندائه لدى المتلقي، وضّح عدم جدوى هذا السلوك بتشبيهه بالبرق الذي لا يثرى ولكنه يُعمى .

وقد جاء النداء متبوعاً بالاستفهام مثل (يا من تلهى .... ما الذي). وهذا يزيد النداء عمقاً وتأثيراً على نفسية المتلقي بإقلاعها وكفها عن العمل المشين من خلال إثارة انتباه المتلقي لما كان يغفل عنه وحثه على أخذ العبرة من الواقع، كذلك الحال في قوله: (أيها المطرود ......كم يراك) _ (يا معجباً.....كم ضاحكٍ) حيث أتبع النداء بكم التي تفيد الكثرة مما يدفع بالإنسان لأخذ العبرة و الموعظة.

وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي ليحمل دلالة التعظيم كما في قول ابن العسال الذي يستغفر ربه عمّا مضى من الذنوب فيقول[2]:

إلاهي يا من إليه القضا عُبَيْدُك يأملُ منك الرضا

ويستغفر الآن عما انقضى فهَبه له واغتفر ما مضى

ويظهر ابن حمديس شدة خوفه من النار وأهوالها لذلك يتجه بندائه لله فيقول[3]:

يا ربِّ إنَّ النَّارَ عاتيةٌ وبكل سامعة لها حسٌّ

لا تجعلنّ جسدي لها حطباً فيه تحرّق مني النفسُ

جاء النداء في قول ابن العسال (يا من إليه....) متبوعاً بـ "من" لإفادة التعظيم والتنزيه للمنادى، والمفهوم ضمنياً وذلك تعظيماً وتنزيهاً للمنادى الغني عن الذكر حيث إن صفاته وأفعاله ومخلوقاته تفصح عن ذاته وجلاله.أما في قول ابن حمديس (يارب إن النار....) استخدم الشاعر النداء ليخرج عن معناه الأصلي ويحمل دلالة التعظيم والإجلال لله، حيث أعقب هذا النداء بأسلوبي التوكيد والنهي ليعمق ويزيد معنى التعظيم في نفس المتلقي .

وجاء النداء محملاً بدلالة التوسل والرجاء إلى الله، في قوله[4]:

---

[1] الذخيرة، ق2، م1 ص101.

[2] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، ص159.

[3] ديوان ابن حمديس، ص283.

4 السابق، ص 265.

وكم سيئاتٍ أُحصيَتْ فنسيتَهـــا وأنت متى تقرأ كتابكَ، تذكـــرْها

فيا ربِّ إني في الخضوع لقائلٌ ذنوبي عيوبي يوم ألقاكَ فاسترْها

ويستخدمه في مناجاته لربه في موقف آخر فيقول[1]:

فيا رَبِّ عَفْوَكَ عن مُذنبٍ يخافُ لقاءَكَ بَعْدَ الحِمامِ

من خلال الأبيات السابقة نجد أن ابن حمديس قد استخدم أسلوب النداء المملوء بدلالـــة التوسل والرجاء. وهذه الدلالة تنسجم مع شخصية ابن حمديس المرتعدة خوفاً وقلقاً، مما قام به في شبابه من اللهو والترف واقتراف الذنوب، لذلك عندما تقدم في السن وشعر بدنو الأجل أخذ ينظم الأشعار التي يناجي فيها ربه ويتوسل إليه راجياً عفوه ومغفرته، فجـــاء هـــذا الغـــرض البلاغي لأسلوب النداء محققا لهدف الشاعر وغايته.

وقد خرج النداء أيضاً عن معناه ليحمل دلالة التحسر والحزن والندم كما جاء في قول الألبيري[2]:

وما آسي على الدنيـــا ولكن على ما قد ركبتُ من الذنوبِ

فيا لهفي على طول اغتراري ويا ويحي من اليومِ العصيبِ

خرج النداء في الأبيات السابقة عن معناه الأصلي ليحمل معاني مجازية تـــدل علـــى الحسرة والحزن والندم، وساعد توظيف المفردات (لهفي _ ويحي) في إبـــراز هـــذه الدلالـــة، كذلك جاء تكرار حرف النداء (يا) ليوحي بعمق الحزن والحـــسرة المـــسيطرة علـــى نفـــسية الشاعر.

واستخدم شعراء الزهد أداة "وا" التي تدل على الندبة و التفجع كما جاء في قول الألبيري[3]:

وا سوأتا إنْ خاب ظني غداً ولم تسعنِي رحمة الله

وفي قول ابن حزم عندما توجه إلى الله يطلب العفو والمغفرة[4]:

فوا راحتي إنْ كان زادي مقدماً ويا نصبي إن كنتُ لم أتزود

جاءت أداة النداء (وا) لتحمل معنى التفجع والندبة بما يوحي بهول المصيبة التي تحل بالمنادي إذا لم تشمله رحمة الله ومغفرته، لذلك نجد أن أسلوب النداء قد أُتبِع بأسلوب الشرط

---

1 السابق، 560.
2 ديوان الألبيري، ص34.
3 السابق، ص 65.
4 الذخيرة، ق1، م1، ص 172.

المقدم جوابه ليوضح الشاعر من خلاله سبب تفجعه ومدى الأثر الملقى عليه إذا تحقق هذا الشرط.

وقد تتخذ أساليب النداء دلالات يستشفها القارئ من سياق الأبيات، ومن أمثلة ذلك قول ابن خفاجة[1]:

لَئِـــنْ كُنَّـــا رَكِبْنَاهَـــا ضَـــلالاً فَيَا للّـــهِ إنَّـــا تَائِبـــُونا
فَأَخْرِجْنَا عَلَى المَرْغُوبِ مِنْها فَإنْ عُدْنَا فَإنّا ظَالِمُونَا

يرى الشاعر أن الضلال زلة ويجب الرجوع عنه لذلك لجأ بأسـلوب النــداء راجيــاً ومتوسلاً إلى الله لينقذه من هذا الضلال، وليضمن الاستجابة لهذه الاستغاثة أكد علـــى توبتـــه بأسلوب التوكيد التابع لأسلوب النداء ليترك أثراً قوياً في نفس المتلقـــي يجعلـــه يـــسرع فـــي المبادرة إلى التوبة.

واستخدم ابن شُهَيْد النداء في قوله[2]:

يـــا ويلنـــا إن تنكّبتنـــا رحمة من بطشه شديد
يا رب عفواً فأنت مولى قصّـــر في أمرك العبيد

أراد ابن شهيد أن ينبه نفسه ويدفعها إلى جادة الصواب حتى ينال رحمة الله فعبّر عـــن ذلك بأسلوب النداء المملوء بدلالة الاستغاثة وألحقه بأسلوب نداء آخر مملوءٍ بدلالـــة التوســـل والرجاء لنيل عفو الله .

وقد يخرج النداء ليحمل دلالات أخرى تظهر من السياق كما جاء في قول ابن خفاجة[3]:

ألا سَاجِلَ دموعِي يا غمامُ و طارحنِى بشجوكَ يا حمامُ

استخدم الشاعر النداء (يا غمام) ليحمل معنى التمني وكأن الشاعر يتمنى أن يباري السحاب دموعه التي تهطل حسرة على الشباب، فالهمزة التي سبقت أداة النداء بالإضافة إلـــى (لا) الزائدة ساعدت على نقل الخطاب مباشرة إلى النفس، وساعد على ذلـــك أيـــضاً أســـلوب الأمر (وطارحنى ...) لأنه يحمل نفس الدلالة.

4. أسلوب التمني :

التمني نوعٌ من أنواع الإنشاء الطلبي، وهو طلب حصول شيء على ســبيل المحبـــة"، وعرّفه عبد العزيز عتيق بأنه "طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله: إمـــا لكونـــه مـــستحيلاً،

---

[1] ديوان ابن خفاجة، ص341.
[2] ديوان ابن شهيد، ص99.
[3] ديوان ابن خفاجة، ص 64. قلائد العقيان، ص741.

والإنسان كثيراً ما يحب المستحيل ويطلبه، وإما لكونه ممكناً غير مطموع في نيله"[1]، والأصل في التمني "أن يكون بلفظة "ليت" وقد يُتمنى بألفاظٍ أخرى هي : "هل" و "لعل" و "لو" و "هلا" و "ألا" و "لولا"[2]، ويختلف أسلوب التمني عن أساليب الإنشاء الطلبي الأخرى (استفهام، أمر،نهي،نداء) والتي كثيراً ما تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ بلاغية أخرى، حيث إنه أي أسلوب التمني، لا يخرج عن معناه الأصلي بل يبقى للتمني مشفوعاً بالحسرة والندم في معظم الأحيان، ويتضح ذلك من السياق أو من القرائن المصاحبة، وقد استعمل شعراء الزهد أسلوب التمني في شعرهم بكثرة؛ لأن هذا الأسلوب يساعدهم على إبراز الرغبة النفسية الذاتية لدى الشاعر تجاه الفكرة التي يدعو إليها، وهذا يعطي نتيجة إيجابية عند المتلقي إذ يعمق إحساسه بالقيمة التي يدعو إليها الشاعر.

وقد وظّف الألبيري هذا الأسلوب بشكل بارز خاصةً وأنه من أكثر شعراء الزهد الذين دعوا إلى غرس القيم الخلقية والدينية في المجتمع الأندلسي فهو يقول مستخدماً "ليت" في قوله[3]:

لَعَمْرِي ليتَ أمِّي لم تَلِدنِي ... ولم أغضبكَ في ظُلَمِ اللّيالي

جاء الشاعر بأسلوب التمني "ليت" ليعبّر عن شدة طاعته لله وإنكاره للمعاصي، أي أن قوى الخير في نفس الشاعر قد تغلبت على قوى الشر بحيث جعلته يندم على ما سلف منه، ويتمنى لنفسه الشر والهلاك، وليجعل هذه الأمنية أكثر صدقاً وحرارة أسبقها بأسلوب القسم ليعمق حالة الإحساس بالندم والرغبة الصادقة في التوبة إلى الله، ويقول[4]:

وإنْ ألقاك فهمُك في مهاوٍ ... فليتك ، ثمّ ليتك ما فَهِمْتَا

انطلاقاً من حرص الألبيري حب الخير للإنسان وسلوكه طريق الصلاح، فإنه يستخدم "ليت" ليعبر بها عن تمنيه بألا يكون فهم الإنسان خاطئاً يودي به إلى طريق المهالك والشرور، ويبعده عن طريق الصواب والرشاد، وإذا كان وضع الإنسان على هذه الحال من الضلال والغواية فهو يتمنى له عدم الفهم ويكررها مرتين ليؤكد ويعمق هذه الأمنية في نفس المخاطب.

واستخدم الشاعر أبو عامر بن سوار الشنتريني "ليت" في قوله[5]:

يا لقومي دفنوني ومضوا ... وبنوا في الطين فوقي ما بنوا
ليت شعري إذا رأوني ميتاً ... وبكوا أيّ جزأيّ بكوا

[1] علم المعاني، عبد العزيز عتيق، ص 112 .
[2] الأساليب الإنشائية، عبد السلام هارون، ط3، مطبعة الخانجي بالقاهرة، 1981، ص17.
[3] ديوان الألبيري، ص139.
[4] السابق، ص 27 .
[5] الذخيرة، ق2، م1، ص479.

تسيطر على الشاعر في هذه الأبيات نبرة الحزن والحسرة، ويتذكر موقفاً رهيباً ينتظر كل إنسان وهو الموت، فهو يتمنى أن يشعر ويدرك بالحالة التي سيكون عليها حين يموت ويدفنه أصحابه ويبكونه، ويزيد هذه الحسرة ألماً باستخدام أسلوب الاستفهام الذي يحمل معنى الحيرة والأسى.

وتمنى ابن حمديس بـ"ليت" في قوله[1]:

ليت شعري هل أرتدي بظلامٍ　　　لا يراني الضياءُ فيه مروّعْ

يتمنى ابن حمديس أن يشعر ويعلم بمصيره بعد الموت، كيف سيكون حاله، ظلامٌ مروعٌ من شدة الحساب، أو نورٌ ونعيمٌ جزاءً من الله، فجاء التمني "بليت" لأمر صعب التحقق والمنال، إذ كثيراً ما يحب الإنسان المستحيل ويطلبه، وهذا يدل على شدة قلق ابن حمديس وخوفه من مصيره بعد الموت، لذلك يتمنى أمراً لا يرجى حصوله.

ويوظف الألبيري أسلوب التمني بالأداة "هل" في قوله[2]:

فهلْ من توبةٍ منها نصوحٍ　　　تطيّرُني وتأخذ لي سراحي

فيا لهفي إذا جُمِع البرايا　　　على حربي لديهم وافتضاحي

يعبر الألبيري عن رغبته الصادقة في التوبة والرجوع إلى الله لذلك فهو يوظف "هل" لتحمل معنى التمني وتوحي بشدة تعلقه بما يتمنى، وهي التوبة الصادقة النصوحة عن الذنوب والآثام التي ارتكبها في حياته.

وقد ورد التمني في شعر الزهد بـ (لعل) في قول الألبيري[3]:

وكنتُ اليوم أواباً منيباً　　　لعلى أن تفوزَ غداً قداحي

يعلن الشاعر عن أمانيه بالفوز برضا الله وذلك بعد أن أسلف بالتوبة والإنابة إلى الله، لذلك يستخدم (لعل) التي يطلب بها الأمر المحبوب المطموع فيه والممكن حصوله، فالفوز بالجنة أمر محبوب لدى الشاعر، ويمكن تحقيقه والحصول عليه عن طريق الإكثار من الطاعات والعبادات والكف عن البغي والفساد استناداً على ما ورد في القرآن الكريم.

وتمنى الشعراء بـ "لو" كما جاء في قول الألبيري عندما تحدث عن النار[4]:

يوقنُ بالنارِ ولا يرعوي　　　كأنــَّهُ يــَرتابُ في النَّارِ

وهو بها في خطرٍ بينٍ　　　لو كاسَ ما خاطرَ بالنّارِ

---

[1] ديوان ابن حمديس، ص304.
[2] ديوان الألبيري ص43.
[3] السابق، ص43.
[4] السابق، ص86.

يعبّر الألبيري في هذه الأبيات عن الإنسان الضال الذي يؤمن بوجود النار، ولكنــه لا يتخذ العبرة والموعظة، لذلك يتمنى عليه أن يتصف بالكياسة حتى لا يتعرض لهــذا الخطــر، مستخدما للتعبير عن هذه الأمنية أداة الشرط "لو" التي توحي بعزة المتمنّى وندرته.

وقد استخدمها الألبيري في حديثه عن الشيب قائلاً[1]:

لو كنت متعظاً بشيب قذالِ   شاب القذال فآن لي أن أرعوي

لعلمتُ أنّ حلولَــه ترحَالي   ولو أنني مستبصراً إذ حــلّ بي

يعبر الألبيري في هذه الأبيات عن تجربته الذاتية، فيوظف أسلوب النداء مستخدماً "لو" التي تحمل معنى التمني المشبع بدلالة الحسرة والأسى على ما فات، فهــو يتمنــى أن يكــون ظهور الشيب واعظاً له إلا أنه لم يتعظ ولو اتعظ بما حلّ به لأيقن أن ظهــور الــشيب بدايــة ترحاله عن هذه الدنيا. فالشاعر يريد أن ينقل هذه التجربة للقارئ لأخذ العبرة والموعظة عــن طريق الأخذ بالأسباب التي تضمن له نهاية سعيدةً وفوزاً محققاً.

* * *

من خلال العرض السابق للأساليب الإنشائية في شعر الزهد تتــضح قــدرة شــعراء الزهد على توظيف هذه الأساليب بما ينسجم مع طبيعة الموضوع، وبما يحقق التآلف والتقارب بين الشاعر والمتلقي، فنجد أن هذه الأساليب توزعت بين الأمر والنهي والاستفهام والنــداء والتمني بمساحات مختلفة، وإن كان أسلوبا الأمر والنهي من أكثرها توظيفاً لما يحملانه بين طياتهما من النصيحة الخالصة والترغيب في تحقيق العدل والاستقامة والنهــي والتنفيــر مــن الرذيلة اتكاء على ما ورد في القرآن الكريم، فجاءت هذه الكثرة منسجمة تمامــاً مــع طبيعــة موضوعات الزهد التي تقوم على الحث والتحذير وغيرها....

وجاء أسلوب الاستفهام تاليًا لأسلوبي الأمر والنهي من حيث توظيف شعراء الزهد له، فكان للدلالات البلاغية لأسلوب الاستفهام أثرها البالغ في الكشف عن الحاجة الشعورية التــي تعيشها ذات الشاعر . لذا وجدنا خطابه للإنسان بهذا الأسلوب يقوم على التعجــب والتهويــل والتوبيخ والإنكار والنفي لما يصدر عن هذا الإنسان من سلوكيات سيئة تعمل علــى زعزعــة القيم الخلقية، فيحذره بطريقة لبقة من عواقب ونتائج هذه الــسلوكيات، ويدفعــه بالتــالي إلــى الاحتماء بالفضائل والمثل العليا قدر المستطاع، فيقلل بذلك من هول المصيبة وحجمها ويــدعم ويقرر المسلك الحميد.

ولاحظنا أن شاعر الزهد عندما كان يتجه إلى التزلف والتوسل فكان يوظف أسلوبي

[1] السابق، ص39.

النداء والتمني خاصة عندما كان يخاطب الله الخالق سبحانه وتعالى.

ونظراً لصدور هذا الشعر عن شعراء زهاد وفقهاء وعلماء، لاحظنا أنه يتسم بطابع الصياغة الوعظية والحكمية التي تتطلب ضمناً التوجه بهذه الزواجر والنواهي والأوامر للإنسان اللاهي، لأن شاعر الزهد لا ينظم قصائده لنفسه فقط بل من أجل التأثير على الآخرين في أسلوب خطابي تعليمي يقصد منه إثارة النفس للعزوف عن حب الدنيا ويرغبها في ممارسة الفضائل، لذا لا يمكن أن نعد " الخطابية عيباً فنياً على الإطلاق كما درج عليه الكثير من الباحثين والنقاد، لأن الخطابية هنا أمر يقتضيه الموقف، ولأن الطاقة الكامنة فيما يتعلق بالمصير الإنساني كفيلة بإثارة كافة الأحاسيس والمشاعر والعواطف في النفس الإنسانية بما يسمو على جميع الأساليب الفنية الأخرى التي تتسم بالروعة والجمال "[1].

من هنا يمكننا القول إن شعراء الزهد من خلال هذه النماذج استطاعوا إبراز القيم الأخلاقية وتعميقها وتأصيلها في النفس الإنسانية إلى حدٍّ قد يصل بها إلى الكمال الخلقي، وهو ما ينسجم مع الغاية الزهدية التي يسعى إليها هؤلاء الشعراء.

واستطاعت الأساليب الإنشائية فضلاً عمّا سبق تحقيقه من دلالات أن تكسب الشعر الزهدي إيقاعاً جديداً بما تنطوي عليه من نغمة إيقاعية صاعدة، تدفع المتلقي إلى المشاركة والتفاعل مع معطياتها الدلالية.

ثانياً- التكرار:

التكرار في اللغة :الكر: الرجوع، والتكرار مصدر (كرّ) إذا ردّد وأعاد، يقال: كرّر الشيء تكريراً، أعاده مرة أخرى[2].

والتكرار من الظواهر الأسلوبية التي عالجها البلاغيون والنقاد العرب، والمراد به اصطلاحاً "إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد"[3]. فهو تقانة يتم من خلالها تشكيل نسق أسلوبي يعتمد على تكرار تراكيب صياغية متماسكة بنائياً، أو دوال مفردة متوالدة المدلولات "حيث يأتي الدال بمعنى ثم يتردد في المرة الثانية مضافاً إليه هوامش مغايرة تجعله ثنائي الإنتاج بين المعنى الأول والثاني"[4]. وهو بما يتضمن من إمكانات تعبيرية "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الإيقاع ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[5].

ويوضح د. محمد عبد المطلب الناتج الدلالي لبنية التكرار من خلال وجود علاقة

---

1 مفهوم الأخلاق في الشعر العربي، ص439.
2 لسان العرب، مادة(كرر) 12\64.
3 البحث البلاغي عند العرب، شفيع السيد، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص 212.
4 هكذا تكلم النص، محمد عبد المطلب، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص105.
5 انظر: قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، ط1، دار العلم للملايين ، بيروت، 1962، ص263.

تشابه كبير بينها وبين الناتج الدلالي للتكرار الرياضي، إذ إن تغير العلاقة بين الأرقام، يعطي ناتجاً مختلفاً على النحو التالي: 3-3= صفر   3÷3=1   3+3= 6   3x3= 9
فبرغم تكرار نفس الرقم، كان الناتج مختلفاً قلة أو كثرة، وعلى هذا النحو تأتي بنية التكرار في الشعر موظفة لإنتاج دلالة بسيطة أو مركبة، بل قد تكون فعالة في نفي الدلالة أو إلغائها[1]، والمتتبع لأسلوب التكرار في اللغة العربية، يتضح له أنه يشمل على كثير من الأسرار التي تكسب الكلام حسناً وجمالاً، وتعين الأديب على تحقيق أغراضه.

فالتكرار كظاهرة لغوية ليس وليد الشعر الجديد، بل عرفه القدماء، وكان ظاهرة بارزة في شعرهم، وقد "تعددت أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي يتجاوز تكرار لفظ معين أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً، يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث يغدو أكثر إيحاء"[2]. وللتكرار أشكال وألوان منها: تكرار كلمة يختارها الشاعر تخيراً موسيقياً إلى جانب دلالتها الفنية والنفسية، وثانيها تكرار جملة ذات قيمة دلالية وجمالية، كذلك هناك تكرار حرف أو مجموعة أحرف، مما يخلق قيماً تنغيمية "تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري"[3].

من هنا، يجدر بنا الإشارة إلى أن التكرار ليس مجرد ترديد لكلمة معينة أو جملة، أو حرف،وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته فهو"يرتبط تعبيرياً بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي غرض آخر، بمعنى أن التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر، وانفعاله الصادق، يبدو متكلفاً، لا يطال من ورائه إلا الاسترسال والإطالة غير المجدية، ومن هنا يفقد التكرار قيمته، وأهميته الأسلوبية"[4].

وقد برزت ظاهرة التكرار في شعر الزهد من خلال إلحاح الشاعر على القيم والمبادئ والأخلاق الفاضلة، قاصداً من ورائه غرس هذه القيم في نفوس المتلقين لتصبح سلوكاً عملياً في حياتهم. لذلك سأعرض بعض النماذج لتوظيف هذه الظاهرة عند بعض شعراء الزهد.

أولاً - تكرار الكلمة:

وهو أبسط أنواع التكرار، ويشتمل على تكرار وحدة لفظية واحدة أي كلمة واحدة، وشعر الزهد غني بهذا النوع من التكرار؛ لأنه جاء في الغالب ليعبر عن الحالة النفسية للشاعر. ومن الأمثلة على ذلك قول الألبيري[5]:

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص382.
[2] بناء القصيدة العربية الحديثة، ص61.
[3] الشعر الجاهلي، محمد النويهي، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ج1، ص65.
[4] الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 301.
[5] ديوان الألبيري، ص 85.

ويلٌ لأهـلِ النارِ في النارِ　　ماذا يقاسونَ من النــارِ
تَنْقدُّ من غيظٍ فتغلي بهم　　كمــرجلٍ يغلي على النارِ
فيستغيثون لكي يُعتبـُوا　　ألا لعًا من عثــرةِ النــارِ
وكلهم معتــرفٌ نــادمٌ　　لو تقبلُ التوبةُ في النــار

إن الحديث عن النار أصبح من الظواهر البارزة في شعر الزهد بشكل عام وفي شعر الألبيري بشكل خاص حيث دفعه خوفه وجزعه من النار ليكثر من ذكرها في أشعاره، فنجــده يعبر عن حالته النفسية المضطربة بنظم قصيدة يكرر فيها لفظة (النار) حوالي واحد وأربعــين مرة، وذلك ليلفت الانتباه لهولها وشدتها، كما أن تكرار هذه اللفظة بعينها يزيد من الإحــساس بالرهبة لدى المتلقي، ويزيد خوفه من العواقب الوخيمة التي تنتظره، وهذا من شأنه طبعــاً أن يعطي تحذيراً ضمنياً للمذنب للكف عن سوء فعله.

ومن الألفاظ التي أكثر الألبيري من تكرارها في نهاية كل بيت من قصيدته أيضاً لفظة الجلالة "الله"، يقول[1]:

يــا أيُّهَــا المُغْتَــــرُّ باللـــهِ　　فِــرَّ مِنَ اللهِ إلى اللهِ
ولُذْ به واسألــهُ مِنْ فَضْلِــهِ　　فقدْ نَجَا مَنْ لاذَ بِــاللهِ
وقُــمْ لــهُ والليلُ في جِنْحِهِ　　فحبَّــذا مَــنْ قَــامَ للهِ

كرّر الألبيري لفظة الجلالة "الله" في قصيدته التي تبلغ ثلاثة وخمــسين بيتــاً خمــساً وخمسين مرة، فجاء تكرار دال "الله" يحمل في طياته الكثير من الدلالات التي تعكــس الحالــة المسيطرة على نفسية الشاعر وهي حالة الخوف والندم والحسرة على ما مضى، لأن التكــرار في حد ذاته "وسيلة من الوسائل السحرية التي يلجأ إليها الشاعر والتي تعتمد على تأثير الكلمــة المكررة في إحداث نتيجة معينة من العمل الشعري"[2]. من هنا نجد أن التكرار المتراكم لكلمــة "الله" قد أعطى تأكيداً وتعزيزاً لفكرة الشاعر الرامية إلى حث الإنسان اللاهي إلى الرجوع إلى الله والتقرب إليه بالإكثار من الطاعات والعبادات.

وبالإضافة إلى ما يقوم به هذا التكرار من وظيفة إيحائية هامة تكــسب المعنـــى قــوة وتساعد في إبراز فكرة الشاعر وتسليط الضوء على أهم ما يريد إيصاله للقارئ، فإنه أيضا قد أعطي إيقاعاً موسيقياً خاصاً ساعد على إظهار أحاسيس الشاعر وعواطفه مــن خــلال تقفيــة أبيات القصيدة جميعها بكلمة (النار)مرة، وبكلمة (الله) مرة أخرى، فالتكرار في نهاية الأســطر كان له دوره في تكثيف الإيقاع وتعميق الدلالة، مما كان له أثره الكبير في شد انتبــاه المتلقــي وإمتاعه.

---

1 السابق، ص63.
2 الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص218.

وجاء التكرار في قول محمد بن سعيد الأسدي[1]:

لَعَمْرُكَ ما يَردُّ الموتَ حِصنٌ   إذا انتابَ الملوكُ ولا حجابُ

لَعَمْــرُكَ إنَّ مَحياي ومَوتي   إلى مــلكٍ تُذلُ له الصعــابُ

جاءت بنية التكرار في الأبيات السابقة متجاورة رأسياً، فقد وظف الشاعر هذا التكرار ليؤدي وظيفة إيحائية هامة تكسب المعنى قوة، وتساعد الشاعر على إبــراز فكرتــه القائلــة بحتمية إدراك الموت لكل إنسان. لذا فقد أعطى تكرار أسلوب القــسم الــصياغة مزيــداً مــن التوكيد والعمق للفكرة المرادة.

ويوظف الشاعر عبد السلام الخشني التكرار في قوله[2]:

أخي إنما الدنيا مَحلّةُ فــرقةٍ   ودار غــرور آذنت بفراق

تزوّد أخي من قبل أن تسكن   وتلتفَّ ساق للنشور بساق

يظهر في هذه المقطوعة حرص الشاعر على الآخرين؛ لذلك أراد توجيه النصيحة لهم بعدم الاغترار بزهو الدنيا ومتاعها، فنجده يوظف تقنية التكرار في لفظة "أخي" بما تحمله هذه الكلمة من معاني الحرص والحب والحنان والشفقة التي تدفع المتلقي إلى الاستماع والطاعــة. كذلك جاء تكرار لفظتي (فرقة – فراق) ليحمل إيقاعاً موسيقياً فضلاً عما يحملــه مــن دلالــة وتوكيد على حال الدنيا القائم على الافتراق، أما التكرار الأفقي فجاء في دال (ســاق) ليحمــل دلالة الرعب والخوف المرتبط بيوم القيامة، وفيه استحضار للآية الكريمــة "كــلا إذا بلغــت التراقي وقيل من راق وظنّ أنه الفراق والتفت الساق بالساق"[3] مما يعمق الدلالــة، ويــضفي عليها جانباً دينياً مقدساً يدخل الروعة والخشية في نفس المتلقي.

ثانياً- تكرار الضمائر:

بدت ظاهرة تكرار الضمائر في شعر الزهد واضحة، نظراً لما يحمله هذا التكرار من قيمة دلالية تغني المضمون وتعمل على تأكيده وتثبيت فكرة أو قيمة ما، ومــن الأمثلــة علــى ذلك، قول ابن شرف[4]:

رحلتُ وكنتُ ما أعددتُ زاداً   وما قصرتُ عن زادِ المقيمِ

فها أنا قد رحلتُ بغيرِ شيء   ولكني نزلــتُ على كــريمِ

[1] انظر: جذوة المقتبس، محمد بن فتوح الحميدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1989، 19/3، وبغية الملتمس، أحمد بن يحيى الضبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، 2\508.
[2] نفح الطيب، ج2، ص221، المغرب، ابن سعيد، ص54.
[3] القيامة، 26.
[4] ديوان ابن شرف، ص97.

نجد أن الشاعر قد كرر في هذه الأبيات ضمير المتكلم (متصلاً – منفصلاً) في قولـــه (رحلت – كنت – أعددت – قصرت – نزلت – أنا) ليحمّل ذاته من خلال هذا التكرار الذنب على ما قام به من تقصير في أخذ الزاد وعد العدة للدار الآخرة، وهو بذلك يلوم نفسه على تقصيرها، لذلك يتدارك الوضع ويغير من نهجه وسلوكه ليفوز بدار الخلد.

وقد ورد تكرار ضمير المتكلم (متصلاً ومنفصلاً) في قول الألبيري[1]:

لو كنتُ في ديني من الأبطالِ ما كنتُ بالتواني ولا البطّـــالِ

ولبستُ منه لأْمَـــةً فضفاضةً مسرودةً من صالحِ الأعمـــالِ

لكنّني عطلتُ أقـــواسَ التُّقى من نَبْلِها فَرَمَتْ بغيـــر نبِـــالِ

ورمى العدوُّ بسهمهِ فأصابني إذا لـــم أُحصِّنْ جُنّــَةً لنضـــالِ

فأنا كَمَنْ يَلقي الكتيبةَ أعــزلاً في مَـــأزقٍ متعرِّضـــاً لِنـــزالِ

وظف الشاعر بنية التكرار عندما كرّر ضمير المتكلم في الأبيات السابقة، والذي جـــاء متصلاً متمثلاً بتاء الفاعل في قوله(كنت- لبست-عطلت)، وبياء المتكلم فـــي قولـــه(لكننـــي- أصابني)، ومنفصلاً في قوله(أنا) ليحمّل هذا التكرار قيمة دلالية أظهر من خلالها مدى استقامته وتمسكه بالقيم والتي هي السبيل للفوز وفي المقابل أن قصوره وتهاونه في طاعة ربه هي الطريق إلى الهاوية وسوء العاقبة، أي أن تكرار ضمير المتكلم جاء ليؤدي وظيفة إيحائية ودلالة قوية تشير إلى أن نفس الإنسان هي المسؤولية عن سعادته وشقائه.

ثالثاً-تكرار الأدوات والحروف:

كرر الشاعر منذر بن سعيد البلوطي حرف التوكيد "قد" في قوله[2]:

كم تَصابى وقد علاكَ المشيبُ وتعامى عَمْـــداً وأنتَ اللَّبيبُ؟

كيف تلهـــو وقـــد أتاكَ نـــذيرٌ أنْ سيأتي الحِمامُ منك قريبُ؟

يا سفيهاً قد حـــانَ منه رحيلٌ بعد ذاك الرحيلِ يومٌ عصيبُ؟

يوجه الشاعر لومه إلى الشيخ المتصابي الذي لم يتعظ بشيبه وكبر سنه بـــالكف عـــن اللهو، وليضمن الشاعر وصول فكرته لدى المتلقي كرر حرف التوكيد "قد" ليؤكد مـــن خلالـــه مجيء النذير المتمثل بالشيب الذي كان يجـــب أن يكـــون واعظـــاً وزاجـــراً لـــصاحبه عـــن المحرمات. فنجد أن الأساليب الإنشائية قد تعاضدت دلالاتها مع تكرار "قد" لتكـــسب المعنـــى مزيداً من العمق والتوكيد والقبول لدى المتلقي.

أما الألبيري فنجده قد كرر "إن" الشرطية في مقارنته بين الغني والعالم فقال[3]:

---

[1] ديوان الألبيري، ص39.

[2] نفح الطيب، ج1، ص375.

[3] ديوان الألبيري، ص28.

لئنْ رفــعَ الغنيُّ لــواءَ مــالٍ　　　لأنتَ لواءَ علمكَ قــد رفعتْا
وإنْ جلسَ الغنيُّ على الحشايا　　　لأنتَ على الكواكبِ قد جلستْا
وإنْ ركــبَ الجيــادَ مسوَّماتٍ　　　لأنتَ مناهــجَ التقــوى ركِبتْا

نلاحظ أن الشاعر في الأبيات السابقة قد كرر أسلوب الشرط بــ "إن" ثــلاث مــرات وكرر ضمير المخاطب "أنت "المتصل بلام التوكيد الواقع في جواب الشرط ثلاث مرات، وقــد أراد الشاعر من خلال هذا التكرار الإلحاح على تأكيد فكرته الرامية إلى تفضيل الإنسان العالم على الإنسان الغني والتأكيد على علو مكانته وخلوده. ونلاحظ أن تكــرار الــشاعر لــضمير المخاطب "أنت" قد أعطى تخصيصاً وتعظيماً لذات الإنسان العالم، بالإضافة إلــى أن تكــرار أسلوب الشرط بالأداة "إن" يدفع المتلقي إلى عقد المقارنة بين حال العالم وحال الغني خاصــةً وأن أسلوب الشرط يطلعنا على النتيجة قبل الشروع في العمل، وهو بذلك يدفعنا إلــى اختيــار الوضع الأفضل وممارسته، وقد أكسب الشاعر فكرته مزيداً من التوكيد بتكــرار لام التوكيــد الواقعة في جواب الشرط ليزداد بذلك عمقاً وتأثيراً لدى المتلقي.

وقد ورد هذا التكرار أيضاً في قوله[1]:

ولم أشــربْ حُميّا أمِّ دَفْرٍ　　　وأنتَ شربْتَها حتّى سَكِرتــا
ولــم أحْلُلْ بِوادٍ فيه ظُلْمٌ　　　وأنتَ حللــتَ فيه وانْهملْتــا
ولم أنشأ بعصــرٍ فيه نفعٌ　　　وأنتَ نشأتَ فيه وما انتفعتْــا

وردت بنية التكرار في الأبيات السابقة متجاورة رأسياً وذلك من خلال تأكيــده علــى حرمان(الأنا) الممثلة بذات الشاعر من ألوان المتعة والنعيم، في حين جــاء التكــرار لــضمير المخاطب (أنت) للتأكيد على استمتاع (الآخر) الممثلة بالإنسان الغني اللاهي بمغريات الحيــاة الدنيا. فجاء التكرار هنا ليقوم بدور دلالي ينسجم مع الغاية التي ينطلق منهــا الــشاعر وهــي دعوة المتلقي إلى الزهد في متاع الحياة الدنيا والانصراف نحو ما هو باقٍ وخالد.

أما التكرار لدى ابن حمديس فجاء من خلال حرف الاستفهام "هل" في قوله[2]:

هَلْ أقالَ الحِمامُ عَثْرَةَ حيٍّ　　　أمْ عدا سهمُهُ فؤادَ رَمِيٍّ؟
هَلْ أدامَ الزمانُ وصلَ خليلٍ　　　فَوَفَى،والزمانُ غيرُ وفيّ؟

نلاحظ في الأبيات السابقة شكلاً من أشكال البنية التجاورية للتكرار متمثلاً بتكرار

[1] السابق، ص30.
[2] ديوان ابن حمديس، ص525.

الصيغة الاستفهامية "هل" مرتين رأسيا، فخروج هذه الصيغة عن معناها الحقيقي ليحمل معنى النفي، وتكراره مرتين كان له أثره البالغ في تأكيد فكرة الشاعر التي تهدف إلى القطع بحتمية الفناء وحقيقة الموت، فضلا عن أن تكرار هذه الصيغة ساعد على تعميق الدلالة التي من شأنها أن تكشف عن الحالة الشعورية الحزينة التي تعيشها ذات الشاعر.

وقد كرر ابن حزم "من" الاستفهامية في قوله[1]:

ومَنْ يُمسِكِ الأجرامَ والأرضَ أمرُهُ بلا عمدٍ يُبْنَى عليها قرارُها

ومَنْ قَــدَّرَ التــدبيرَ فيها بحكمــةٍ فَصَــحَّ لَدَيها ليلُها ونهارُها

ومَنْ فتَقَ الأمواهَ في صَفحِ وجهِها فمنها يُغذي حبُّها وثمــارُها

ومَنْ صيَّرَ الألــوانَ في نورِ نَبتِها فأشرقَ فيها وردُها وبَهارُها

إن بنية التكرار المتجاورة رأسياً في الأبيات السابقة والمتمثلة بالأداة "من" وحرف العطف "و" عمل على الربط بين الجمل الشعرية المتوالية، لذلك كان لهذا التكرار أثره في التأكد على إلحاح الشاعر على فكرته التي يدعو من خلالها القارئ إلى التأمل في قدرة الله، والوصول من ذلك إلى الإقرار بعظمة الله سبحانه وتعالى، لأن هذا الإحساس بعظمة الخالق يدفع الإنسان إلى طاعة ربه والتمسك بأوامره مما يعزز القيم الخلقية والدينية لديه.

وقد كرر الألبيري "كم" الخبرية التي تفيد الكثرة فقال[2]:

فَكَمْ أنشــأتْ مُــزْنَةً للتُّقــى وعادتْ وشيكاً كلمعِ السَّرابِ

وكَمْ وعــدتْنِي بتــوبٍ وكَــمْ وما أنجزتْ وعدَها في المتابِ

وكَمْ خَــدَعَتْنِي عــلى أنَّنــي بصيرٌ بطرقِ الخَطَا والصَّوابِ

فلستُ على الأمنِ من غدرِها ولــو حلفتْ لي بــآيِ الكتابِ!

كرر الشاعر في الأبيات السابقة "كم" الخبرية التي توحي بالكثرة ليشبع إحساسه الداخلي بكره الدنيا الناتج عن كثرة خداعها وعدم وفائها لصاحبها، كما أن التكرار كان له قيمة في جعل القارئ يصل إلى قاعدة سلوكية مفادها عدم الانخداع بمغريات الدنيا والانجرار وراء أهوائها ورغباتها، وهذا من شأنه تعزيز القيمة الخلقية لدى المتلقي ودفعه إلى جادة الصواب دائماً.

وجاء التكرار عند ابن خفاجة متمثلاً باسم الاستفهام "أين" في قوله[3]:

أينَ دمعٌ فيك يجري أينَ جَــنْبٌ يَتَقَلَّــى؟

أينَ نفسٌ فيكَ تُهْدى وضلوعٌ فيك تُصْلَى؟

---

[1] طوق الحمامة، ص151.

[2] ديوان الألبيري، ص62.

[3] ديوان ابن خفاجة، ص129.

أراد ابن خفاجة من تكراره لاسم الاستفهام "أين" أن يلامس الإحساس الداخلي لدى المتلقي ويستثير فيه مواطن الخير التي من شأنها إصلاح حاله، وذلك لأن حرص الإنسان على الآخرين وتمني الخير لهم يعتبر من أسمى مكارم الأخلاق، ونجد أن هذه البنية التكرارية بالإضافة إلى ما تحمله من قيمة دلالية أفرزتها الصياغة، تتضمن أيضاً بنية تكرارية نحوية تتكون من : اسم استفهام + الاسم + الجار والمجرور + الفعل المضارع، وقد تعاضدت هذه البنية النحوية مع البنية الدلالية في بلورة المعنى أو الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، بالإضافة إلى خلق إيقاع موسيقي يعمق الإحساس الشعوري لديه.

وقد ظهر هذا الشكل من التكرار في شعر أبي القاسم السهيلي وهو يناجي ربه قائلاً[1]:

يا مَنْ يَرى ما في الضمير ويسمعُ أنتَ المُعَدُّ لكلِ ما يُتَوَقَّعُ

يا مَنْ يُرجى للشدائدِ كُلَّها يا مَنْ إليه المشتكي والمَفْزَعُ

يا منَ خزائنُ رزقهِ في قولِ كُنْ امْنُنْ فإنَّ الخيرَ عندك أجمعُ

تُظهِر الأبيات توسل الشاعر ورجاءه لله، فجاء تكرار حرف النداء (يا) المتبوع باسم الاستفهام (من) كنسق تعبيري ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه، ويسهم في إبراز المعنى، فحرف النداء (يا) كما نعلم يستخدم لنداء البعيد وتنبيهه إلا أن الشاعر يكثف من استخدامه مع اسم الاستفهام (من) ليستحضر المنادى، ويمنحه امتدادا حضورياً تأكيداً على وجوده وقدرته. وهذا من شأنه أن يغرس في نفس المتلقي حب التذلل، والخضوع لله سبحانه وتعالى.

رابعاً- تكرار كلمات ذات الجذر الواحد:

يقوم هذا النوع من التكرار على تشقيق البنية الصرفية إلى صيغٍ مختلفة للدلالة على معانٍ مختلفة. ومن الأمثلة على ذلك قول الألبيري مبتهلاً إلى الله[2]:

عَصَيتُكَ سيِّدي وَيْلي بِجَهْلِي وعَيْبُ الذَّنْبِ لم يَخْطُرْ بِبالي

إلى مّنْ يَشْتكي المملوكُ إلاّ إلى مَوْلاهُ يا مَوْلى المَوالي

يتوجه الألبيري إلى ربه ضارعاً معترفاً بذنبه، فيتوسل إليه ويتذلل، لذلك نجده يكرر الألفاظ التي توحي بعظمة الخالق أمام العبد الضعيف مثل (مولاه – مولى الموالي) فنجدها جميعا قد اشتقت من أصل واحد، فهي ألفاظ تدور حول معنى واحد (القدرة) الذي يوحي بعظمة الله وامتلاكه لكل صغيرة وكبيرة في هذا الكون، ومقدرته في العفو عن المذنب.

وقد ورد هذا التكرار في شعر غربيب الطليطلي في قوله[3]:

يُهددني بمخلوقٍ ضعيفٍ يَهابُ من المنيةِ ما أهابُ

---

[1] نفح الطيب، ج2، ص102-103، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص234.
[2] ديوان الألبيري، ص110.
[3] جذوة المقتبس، ص326، المغرب في حلى المغرب، ج2، ص23.

وليس إليه محيا ذي حياةٍ **وليس إليه مهلكُ من يصابُ**

له أجــلٌ ولى أجــلٌ وكلٌّ **سيبلغُ حيثُ يبلغُــهُ الكتــابُ**[1]

يتحدث الشاعر عن قدرة الله وعظمته، وضعف الإنسان أمامه مهما عظم، ويعبر عن ذلك ببعض المفردات ذات الجذر المعجمي الواحد مثل (يهاب – أهاب) ليــدل علــى شــمول الخوف لعموم البشر من الموت مهما اختلفت قدراتهم وإمكاناتهم ، ويكــرر لفظــي (محيــا – حياة) ليدلل على عجز الإنسان عن بعث الحياة أو حرمانها لأي إنسان، ويكــرر فــي البيــت الأخير (أجل- أجل/ سيبلغ – بلغه)ليؤكد شمول الأجل لكل إنسان و إدراك المــوت لــه فــي المكان والزمان المحدد له.

ويتحدث الشاعر أبو القاسم بن الأبرش عن الفكرة نفسها فيقول(1):

أيْأَسُونِي لمَّا تعاظَمَ ذَنْبِي **أَتُرَاهُمُ هُمُ الغفورُ الرحيمُ**

فَذَروني وما تعاظَم فيه **إنما يغفرُ العظيمَ العظيمُ**

تدور الأسطر السابقة في مجملها حول حقل دلالي واحد وهو عظمة عفو الله عن عظيم الذنوب، وقد كرر الشاعر كلمات ذات جذر معجمي واحد بنفس الصيغة أحياناً، وبصيغة مختلفة أحياناً أخرى.

فنجد مثلاً تكرار لفظة (تعاظم) عبر بنية التجاور الرأسي، وتكرار لفظة (العظــيم) وتجانــسها عبر بنية التجاور الأفقي وكلاهما ينتمي إلى جذر معجمي واحد، ومن ذلك أيضاً تكرار صيغة المبالغة (الغفور)، والفعل (يغفر). وقد جسدت هذه التكرارات جميعها الفكــرة التــي يريــدها الشاعر، لذلك جاء التكرار ينبض بإحساس وعواطف الشاعر التي تنم عن الاستعطاف والتذلل لله ومن ثم الاعتراف والإقرار بعظمته وقدرته.

وتجلى هذا النوع من التكرار في قول الألبيري(2):

تَفُــتُّ فــؤادكَ الأيــامُ فتّــا **وتَنْحتُ جسمكَ الساعاتُ نَحْتا**

وتدعوكَ المنونُ دُعاءَ صدقٍ **ألا يا صــاحِ : أنتَ أُريدُ، أنتا**

يعالج الشاعر في الأبيات السابقة قضية الموت وحتمية الفناء، لذلك لجأ الــشاعر إلــى بعض المؤكدات ليعمق فكرته، ويرسخها في ذهن المتلقي، فاستخدم تقنيــة التكــرار متمثلــة بتكرار الفعل + المفعول المطلق (تفت – فتا/ تنحت – نحتا/ تدعوك – دعــاءً) ليكــسب هــذا التكرار الاشتقاقي الصياغة بعداً دلالياً ممتداً على مساحة تعبيرية واسعة، تزيد المعنى تأكيــداً ووضوحاً. ثم جاء الشاعر بتكرار الضمير (أنت) مرتين كمنبه أسلوبي للإنسان الغافل لحثه على النهوض من غفلته بالإنابة إلى الله .

---

1 نفح الطيب، ج4، ص319، التكملة، ج1، ص81.

2 ديوان الألبيري، ص25.

من خلال عرض النماذج السابقة يتضح لنا بروز ظاهرة التكرار في شعر الزهد الأندلسي بشكل جلي فقد اتخذها الشعراء وسيلة هامة في إنتاج الدلالة، حيث وظفوا التكرار البسيط بأنواعه ومستوياته المختلفة (اسم – فعل – حرف – ضمير – كلمات ذات جذر واحد.....الخ) وقد كان لهذا التكرار دور بارز في تعميق نظرية الزهد وإبراز مظاهرها وكل ما يتعلق بها من قيم خلقية، وذلك من خلال إلحاح الشاعر على فكرة ما أو عبارة أو جملة في النص، وعرضها بوسائل وأساليب مختلفة، مما يشدّ الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، وبالتالي يكسبها حضوراً وتأكيداً لدى المتلقي، فيدفعه بشكل أو بآخر إلى تعديل في المنحنى الفكري والعقلي الذي ينعكس على سلوكه في الحياة العامة، وذلك لأن "أسلوب التكرار يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة"[1]. ورغم أهمية تردد ظاهرة التكرار في هذا الشعر إلا أنه يفتقر إلى وجود أنماطٍ أخرى من التكرار مثل تكرار الجملة، المقطع، والصيغة، وربما يرجع ذلك إلى ميل شعر الزهد في أغلب الأحيان إلى المباشرة، والبساطة والبعد عن التعقيد.

ومن هنا يمكننا القول بأن ظاهرة التكرار قد شغلت مساحات واسعة في شعر الزهد الأندلسي، حيث استثمر الشعراء هذه التقانة ووظفوها في أشعارهم. مما جعل لها دوراً بارزاً ومحورياً في إنتاج الدلالة وإثراء المضمون الفكري، فضلاً عما حققه هذا التكرار من إثراء إيقاعي يعمق الإحساس الشعوري لدى المتلقي، فهو"من أهم الخصائص التي استمدها فن الشعر من أصول فن الموسيقى، وعلم الجمال الحديث"[2]. ولا تقف قدرته في التأثير على البنية الإيقاعية عند هذا الحد بل تتدخل حتى "في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار"[3].

ثالثاً- التقابل:

التقابل في اللغة:

تأخذ كلمة (تقابل) في المعاجم العربية معاني كثيرة مختلفة تحدث عنها ابن فارس فقال: "القاف، الباء، اللام: أصل صحيح، تدل الكلمة كلها على مواجهة الشيء للشيء، ويتفرع بعد ذلك"[4].

أما الجوهري: فقال : "المقابلة: المواجهة، والتقابل مثله، ومقابلة الكتاب: معارضته"[5].

---

[1] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص263.
[2] بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006، ص176.
[3] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص183، www.awa-dam.org
[4] مقاييس اللغة، ابن فارس، تح :عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ج4، مادة(قبل) ص51.
[5] الصحاح، مادة(قبل).

وعند ابن منظور:المقابلة: المواجهة، والتقابل مثله"[1].

نفهم مما تقدم أن معنى التقابل في اللغة المواجهة التي تتم بين شيئين يواجه الأول الثاني ويتقابل معه، من هنا فمعنى التقابل يسمح لنا أن نضع تحته ثلاث مفردات لغوية تشير إلى معنى المواجهة التي أشار إليها التقابل وهي المطابقة، والتضاد، والمخالفة.

التقابل في الاصطلاح:

يتوارد التقابل الدلالي في عدة مصطلحات قديمة وحديثة، "فأول من تحدث عنه أرسطو وسماه بالأضداد – والمتضادات – والمقابلة، فالتفكير بلغة التضاد والمقابلة وسيلة من وسائل المنطق عنده"[2].

التقابل عند البلاغيين العرب:

يرى ابن رشيق القيرواني أن التقابل هو: "المطابقة: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر، أما المقابلة: فهي بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة و أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيُعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد،فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[3].

أما الخطيب القزويني فسماه "الطباق، والتضاد أيضاً، فهو الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة"[4].

أما العلوي فيورد خمسة مصطلحات للتقابل: "التطبيق، التضاد- التكافؤ – الطباق – المقابلة" وفرق بين الطباق والمقابلة بأن التضاد إذا كثر سمي مقابلة"[5].

ويعد أبو هلال العسكري من أبرز من تناولوه فقال عنه: "والمتضادان هما

اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه إذا كان وجود هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك كالسواد والبياض"[6].

وتحدث سعد التفتازاني عن الطباق والتضاد فقال: "أي يكون بينهما تقابل وتنافٍ ولو في بعض الصور سواء كان التقابل حقيقياً أو اعتبارياً، وسواء كان تقابل التضاد أو تقابل الإيجاب والسلب أو تقابل العدم والملكة أو تقابل التضاد أو ما يشبه شيئاً من ذلك"[7].

---

[1] لسان العرب، مادة(قبل).
[2] التقابل الدلالي في سورة النساء، نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة، مجلة علوم اللغة، ع2، 2006، ص138.
[3] انظر: العمدة،ج2، ص15.
[4] الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، ص477.
[5] الطراز، ص382.
[6] كتاب الصناعتين، ص307.
[7] انظر: شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، ج4، ص286-287.

أما بالنسبة للمخالفة فقد وضع ابن رشيق أساساً مهماً للتفريق بين المخالف والمضاد، وذلك أنه "أشار إلى أن الخلاف مقصر عن رتبة الضد في المباعدة بين الكلمتين، إذ إننا نعي بأن الـضد لا يلتقي الضد الآخر، فمتى وجد أحدهما في الشيء انتفى الثاني، بينما المخالف ليس له هـذه المباعدة، فالحليم والجاهل لا يبتعدان كما البعد في التضاد"[1].

من هنا نجد أن ما سبق من توضيح لغوي واصطلاحي للتقابل يحـدد الإطـار العـام لمفهوم بنية أسلوب التقابل،وذلك لأن التقابل بصورته الأساسية يتحدد من خلال رصـد دالات لغوية متقابلة بنائياً، ومعتمدة على علاقات منطقية تقع في إطاري التضاد أو المخالفـة، وهـذه العلاقات تنعكس بفاعليتها على البنية الأسلوبية للتقابل، وبالتالي تنعكس على البنية النصية التي تشغله.

فالتقابل الدلالي إذن هو ظاهرة لغوية مميزة، ويرى اللغويون المحدثون" أن التقابل متمم للترادف، ويقرون بأنه ظاهرة لغوية، منظمة، وطبيعية"[2]. وهذه الظاهرة اللغوية المميـزة لا يقف جمالها عند جمال الصورة اللفظية، بل له قيمته المعنوية في النص، حيث نجـد تلـك الحركة العقلية العنيفة في نظم المفردات والجمل المتقابلة، تتقارب ثم تتباعد في عرض حركي سريع ومتميز بني على قوة إدراك العقل للشيء بضده، فأنتج بذلك قوالب لفظية جميلة، لـذلك فهو يعد من وسائل الإقناع والاحتجاج التي كثر استخدامها في القرآن الكريم، لأنه يجمع بـين قوة الإقناع العقلي، وجمال الإمتاع اللفظي.

وقد شاع استخدام ظاهرة التقابل في شعر الزهد الأندلسي لما لهذه الظاهرة من أهميـة في توضيح الرؤية الزهدية وتعميق مفاهيمها لدى المتلقين، وبالعودة إلى نصوص شعر الزهـد الأندلسي فإننا نلاحظ توظيفاً مكثفاً لبنية التقابل، حيث استطاع الشاعر أن يستغل هذه البنية في تعميق مفاهيم الزهد وتوضيحها حتى يتكشف المعنى الشعري الذي يقصده الشاعر، وقد تتبعت هذه الظاهرة في شعر الزهد انطلاقاً من القيمة الحقيقية للتقابل في " أنه يبرز القيمة الخلقية في أسمى صورها، وأكمل معانيها، فالقيمة الخلقية في هذا الوضع التعبيري تبتدئ من حيث ضدها أو ما يناقضها"[3].

وقد ارتأيت في هذا البحث أن أصنف التقابل الوارد في الأبيات موضوع الدراسـة فـي تكوينين هما: التكوين الجملي – التكوين النسقي.

---

[1] انظر: العمدة، ج2، ص10.

[2] التقابل الدلالي في سورة النساء، نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة، ص135.

[3] مفهوم الأخلاق في الشعر العربي، محمد تيم، ص 492.

أ- التكوين الجملي:

ويتكون من دالين يجتمعان على علاقة التضاد في بنية الجملة الواحدة. ومن الأمثلة الواردة على ذلك في شعر الزهد ما قاله الألبيري في حملته التي شنها على الدنيا ومحبيها، فقال[1]:

وهجرتُ دنيا لـم تزلْ غرَّارةً ... بمؤمليها المُمْحضينَ لها الوفا
سحقَتْهُمُ وديارُهمْ سحقَ الرحا ... فعليهمُ وعلى ديارهـمُ العفـا

إن المعاناة النفسية التي يعيشها الشاعر جعلته يبدأ كلامه بفعل يحمل دلالة سلبية، بالإضافة إلى إسناده إلى تاء الفاعل، والتي تعبر عن اتخاذ الشاعر موقفاً من الدنيا بالإعلان عن نيته في هجرها ووصفها بالغدر، فجاء التقابل بين(غرارة – الوفا) ليظهر مدى غدرها وقسوتها لدرجة أنها تغدر بمن يتأملون بها ويتشبثون، ويقدم الأدلة على صحة قوله من خلال ما ذكره في البيت الثاني؛ ليثير أحاسيس القارئ ويدفعه إلى كره الدنيا ونبذها، وذلك لأن" التضاد بصيغه المتعددة يمثل أسلوباً يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ و مفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات متضادة فيما بينها"[2].

وجاءت بنية التقابل الدلالي واضحة في موقف ابن حمديس من الدنيا[3]:

أمـا تَرَاهـا كأنّهـا أجَـمٌ ... أُسُـودُها بيننَا دواهِيها
إنْ سالَمتْ وهي لا تُسالمُنَـا ... أيامُنَـا حـارَبتْ لياليْهَا

عبّر ابن حمديس عن موقفه من هذه الدنيا الخداعة فوظف التقابل المتضمن الطباق السلبي بين (سالمت – لا تسالمنا) والطباق الإيجابي بين (سالمت_حاربت/ أيامنا – لياليها) عبر بنية التجاور، ليكشف من هذا التقابل عن خداع الدنيا وزيفها، و قد أثار الشك في نوايا الدنيا في السلم عندما استخدم (إن) الشرطية التي تفيد الشك، ليدفع المتلقي إلى أخذ الحيطة والحذر من الاغترار بالدنيا، فالشاعر يريد من هذا التقابل أن يلغي فينا بعض الشهوات المتمثلة بحب الدنيا، وفي المقابل يعمق فينا الاهتمام باليوم الآخر، لأن هذا الاستقطاع المباح يحقق لنا السعادة الآخروية.

ويواصل الألبيري حملته التي شنها ضد محبي الدنيا والحريصين عليها فيقول لهم[4]:

لا تَحزنْ على ما فاتَ منها ... إذا مـا أنتَ في أُخراك فُزْتا
فليس بنافعٍ مـا نِلتَ فيها ... مِـنَ الفاني إذا الباقي حُرِمتا

---

[1] ديوان الألبيري، ص45.
[2] بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص146.
[3] ديوان ابن حمديس، ص517.
[4] ديوان الألبيري، ص29.

ويقول في نفس المعنى[1]:

تفنى وتبقى الأرضُ بعدَك مثلما يبقى المُناخُ وترحلُ الركبانُ

أأســرُّ في الدنيــا بكــل زيادة وزيادتي منها هي النقصانُ

تدور الأبيات السابقة حول فكرة محورية كثر حديث شعراء الزهد عنها تتمثل في حقيقة الفناء، وزوال الدنيا. وانطلاقاً من كون التضاد أسلوب جمالي شديد الإبهار والقدرة على التأثير في المتلقي، كما أنه يمثل طاقة تنبيهية تجعل المتلقي يعيد النظر في قضايا شديدة البساطة والعمق في الوقت نفسه، لهذا نجد أن الشاعر يكثف في الأبيات السابقة من توظيفه للثنائيات المتناقضة والمتمثلة ب(نلت-حرمتا/ الفاني-الباقي) في المقطوعة الأولى، و(تفنى-تبقى/ يبقى-ترحل/ زيادتي-نقصان) في المقطوعة الثانية، وقد أدى هذا التقابل إلى تجسيد فكرة الصراع بين الفناء والبقاء، والخروج من هذا الصراع إلى تهدئة روع المتلقي و العدول به إلى طريق الرشاد، من خلال الثنائيات المتناقضة التي حرص بها على إبعاد العناصر الإيجابية التي تبدو في جانب الدنيا ومحبيها وإظهار هذه المنافع والمكاسب فيها بأنها نقصٌ وفي طريقها إلى الزوال حتماً، والبقاء فقط لما ينفع في الحياة الآخرة. مما أسهم في إكساب الفكرة مزيداً من الوضوح والتوكيد.

أما التقابل عند ابن سارة الشنتريني فجاء في حديثه عن عشاق الحياة الدنيا فقال عنهم[2]:

بَنُــو الدُّنيا بجهلٍ عظّمُــوها فَجلّتْ عنــدهُمْ وهي الحقِيرةْ

يُهارِشُ بعضُهم بعضاً عليها مهارشةَ الكلابِ على العقيرةْ

أراد الشاعر أن يعرض وجهة نظره في الحياة الدنيا مقارنة مع نظرة عشاق الدنيا لها، فزرع في صياغته بنية التقابل(جلت – الحقيرة) القائمة على التضاد، وذلك لما له من قيمة داخل السياق النصي إذ" تشكل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره"[3]، لذلك فالشاعر أراد من هذا التضاد إظهار التباين بين وجهة نظر كلا الطرفين، وإقناع القارئ بوجهة نظره التي ترى أن الدنيا حقيرة.

وقد اعتمد الشاعر على بعض المفردات التي تعاضدت مع التقابل في توضيح الفكرة، مثل استخدام كلمة "جهل" في التعبير عن أهل الدنيا، فضلاً عن ذكر صفاتهم في البيت الثاني، مما أضاف عمقاً وتوكيداً أكثر للفكرة، وساعده على إيقاظ مشاعر القارئ واستنفار قدراته التي

[1] السابق، ص111.
[2] نفح الطيب، ج4، ص117.
[3] جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000، ص150.

من شأنها ترجمة ممارسات تبرهن عن استحقاره للحياة الدنيا، وفي المقابل تعظيمه للحياة الآخرة.

وبرز التقابل جلياً في الأشعار التي تحدثت عن الموت وما بعده، ويعد الألبيري من أكثر الشعراء تناولاً لهذا الموضوع، ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

ويحملُني إلى الأجداثِ صحبي إلى ضيقٍ هنـاك أو انفساحِ
فأُجْزى الخيرَ إنْ قدّمتُ خيراً وشراً إنْ جُزيتُ على اجتراحي

يستمر الألبيري في توظيف بنية التقابل وما ينتج عنها من تفاعل يساعد في إنتاج المعنى، لذلك نجده يعتمد في الأبيات السابقة على التضاد الذي يجسد صورة الصراع الذي يعيشه الشاعر من خلال لفظتي(ضيق – انفساح) حيث جعل المفردات المتقابلة متجاورة مكانياً في البيت لا يفصل بينهما سوى اسم الإشارة (هناك)، ليحمل هذا التضاد دلالة التباين بين المصيرين الشقي المتمثل بالضيق والسعيد المتمثل بالانفساح، وتزداد الفكرة وضوحاً من خلال المقابلة الواردة في البيت الثاني حيث جاء بالعلاقة الشرطية لتوضيح جزاء من قدم خيراً في دنياه، وعقاب من قدم شراً، فكانت هذه المقابلة بمثابة دعوة جادة لاغتنام الفرصة باستغلال الحياة الدنيا في فعل الخير لنيل الخير في الآخرة.

ويقول في المعنى نفسه[2]:

إلى منزلٍ فيه عذابٌ ورحمةٌ وكَمْ فيه من زَجْرٍ لنا وعِظاتِ

يطالعنا في هذا البيت عالمان متناقضان، عالم العذاب، وعالم الرحمة المتمثلان بمصير الإنسان بعد موته، فأوجد الشاعر التقابل الدلالي المتمثل بالتضاد بين لفظتي(عذاب – رحمة)، لأن مثل هذا التضاد يولد حركة دينامية داخل النسيج الشعري، ويجسد لنا حال الشاعر التي تعتريها موجات من الأمل والخوف، فجاءت اللغة هنا صدى لحالته النفسية. لذلك استطاع الشاعر من خلاله أن يدفع بالإنسان إلى أن يجتهد في فعل الخير لينال الأمر الإيجابي المتمثل بالرحمة، ويبذل كل ما بوسعه لاجتناب العذاب .

ويكثر ابن حمديس أيضاً من توظيف بنية التقابل في حديثه عن الموت وأهواله فيقول[3]:

ودوامُ البقاءِ في دارِ أخْرَى ومجـازاة فاجـرٍ وتَقِيٍّ
كم مليكٍ وسَوقةٍ وشجـاعٍ وجبانٍ وطائـعٍ وعصيٍّ
نشرتْهُمْ حياتُهُمْ أيَّ نشْـرٍ وطواهُمْ حِمَامُهُمْ أي طيّ

---

[1] ديوان الألبيري، ص42.
[2] السابق، ص51.
[3] ديوان ابن حمديس، ص526.

وعندما تحدث عن مداهمة الموت قال[1]:

وقد فَرَغَتْ للقـــومِ في غفَـــلاتهم　　　حُتُوفٌ بهم تُمسى وتصبحُ في شُغْلِ

...أرى الموتَ في عيني تَخَيّل شخصهُ　　　ولي عُمُـــرٌ في مثلـــهِ يتقى مـــثلي

عالج الشاعر في الأبيات السابقة قضية المـــوت والفنـــاء، فجـــاء بالثنائيـــات المتناقـــضة والمتباعدة في المعنى لتساعده على توضيح فكرته وإبراز غرضه مثل (فـــاجر – تقـــى) فـــي البيت الأول، ليظهر من خلال هذا الطباق أن الحساب يوم القيامة سيكون للمطيـــع والعاصـــي على حد سواء، ثم رصد أصناف البشر الموجودة في مختلف الأماكن والمناصب فجمـــع بـــين المتضادات المتجاورة(مليك – سوقة، شجاع – جبان، طائع – عـــصي، حيـــاتهم – حمـــامهم) ليدلل من خلالها على شمول الموت لجميع أصناف البـــشر بغـــض النظـــر عـــن مناصـــبهم ومكاناتهم، فجَمْعُ هذه المتناقضات في سياق واحد من شأنه أن يستفز المتلقي لتحقيق نتيجة إيجابية تتمثل بالإقرار بحقيقة الموت لجميع البشر وضرورة الاستعداد له.

وقد ورد التقابل المتجاور مكانياً أيضاً بين (تمسي – تصبح) ليوضح اســـتمرارية وقـــوع مداهمة الموت للإنسان في كل زمان ومكان فهذه الكلمات متناقضة في الظاهر ومتباعدة فـــي المعنى، لكنها متلاحمة ومتعاضدة في الباطن لأنها تتفق في دعوتها للإنـــسان لأخـــذ الحيطـــة والحذر من الموت المباغت له في كل لحظة.

أما ابن خفاجة فقد وظف بنية التقابل من خلال ترجمة رؤيته تجاه فلسفة الحياة والموت في حديثه عن الجبل فقال[2]:

وكَمْ مرَّ بي من مُدْلِجٍ ومُؤوبٍ،　　　وقـــالَ بظلِّي مِنْ مَطِيٍّ وراكـــبِ

ولاطَمَ من نُكْبِ الرياحِ مَعَاطِفِي　　　وزَاحمَ من خُضْرِ البحارِ جَوَانبي

يوظف ابن خفاجة هنا عناصر الطبيعة ليعبر من خلالها عن قضية مهمة أشـــغلت فكـــره وفكر الآخرين وهي قضية الحياة والموت، فجاء بالتقابل الدلالي بين (مدلج- مؤوب) بعد كـــم الخبرية التي تفيد معنى التكثير، ليخرج من هذه الكثرة إلى حقيقة شمولية الموت لجميع الناس، فلا أحد مستثنى من ذلك.

ويؤكد على هذه الحتمية للموت والزوال في قوله[3]:

ألا قصْرُ كـــلِّ بقاءٍ ذَهَـــابْ　　　وعُمْرانُ كلِّ حياةٍ خرابْ

وكل يـــُدانُ بما كـــانَ دانَ　　　فثمّ الجزاءُ، وثمّ الحِسَابْ

ولا خِطةٌ غير إحدى اثنتين　　　إمّـــا نعيـــمٌ وإما عـــذابْ

---

[1] السابق، ص364-365.

[2] ديوان ابن خفاجة، ص216.

[3] السابق، ص213.

يتكئ الشاعر في الأبيات السابقة على بنية التقابل، وهي بنية ذات أبعاد نفسية ومعنوية معاً، ليعبر بها عن فكرة زوال الدنيا وخرابها من خلال المفردات المتناقضة (بقاء – ذهاب/ عمران – خراب/ جزاء – حساب/ نعيم – عذاب) ليصل من هذه الثنائيات المتناقضة إلى عمق التباعد بين الدنيا والآخرة، فكل عمران ونعيم في الدنيا يؤدي إلى خراب وزوال، وكل عمران وسعادة في الآخرة حتماً إلى خلود، لذلك كان هذا التقابل بمثابة دعوة صريحة وجريئة للإنسان الواعي بأن يمسك زمام الأمور ويحولها إلى صالحه من خلال القيام بكل عمل خيّر مصيره الدوام والخلود، والابتعاد عن كل عمل فيه خيرٍ آنٍ مصيره الزوال والفناء .

وقد وظف التقابل أبو حفص بن برد في حديثه عن فناء الخلق فقال[1]:

تَبَارِكَ مَنْ تَفَرّدَ في البقاءِ وأسْلَكَ خَلْقَهُ سُبُلِ الفناءِ

وشَتَّتَ شَمَلَهُم بعدَ انتظامٍ وكدّرَ وِرْدَهُمْ إثرَ الصفاءِ

يؤكد الشاعر في هذين البيتين على قدرة الله على فعل كل خير وشر لما فيه صالح البشر، وقد وضح مدى هذه القدرة وعظمتها من خلال التقابل بين المفردات (بقاء – فناء/ شتت – انتظام/ كدّر–الصفاء) فهذا التقابل يبرهن على قدرة الله على كل شيء، فكما أنه قادر على البقاء والحياة فهو قادر على الفناء، وكما أنه قادر على تكدير الحياة؛ فهو قادرٌ على صفوها، فالتقابل جاء ليؤكد هذه القدرة الإلهية التي من شأنها دفع الإنسان إلى إجلال الله وطاعته.

ويظهر التقابل عند ابن السيد البطليوسي من خلال توجيه نصائحه للمذنب قائلاً[2]:

قُلْ لقومٍ لا يتوبُون وعلى الإثمِ يصرُّون

خَففُوا ثقلَ المعاصي أفلحَ القومُ المخففُون

تدور الأبيات حول فكرة رئيسة سعى الشاعر من خلالها إلى توجيه النصيحة للمذنبين بأن يبتعدوا عن المحرمات والإقبال على الطاعات والأعمال الصالحة لتخفيف ذنوبهم، ولتجسيد فكرته وظّف في السياق الأسلوب الطلبي في البيت الثاني حيث زرع في الشطر الأول منه التضاد بين (خففوا -ثقل) وجاء في الشطر الثاني بجواب للطلب، أي أنه أظهر العمل ونتيجته، مما أسهم في توضيح الفكرة واستجلاء المعنى لدى المتلقي.

ولأن التقابل وسيلة فنية هامة يلجأ إليها الشاعر حتى يتكشف لديه المعنى الشعري، يوظفه ابن عبد ربه في حديثه عن الشيب قائلاً[3]:

---

[1] الذخيرة، ق2،م1، ص93.

[2] الذخيرة، ق1، م2، ص104، أخبار وتراجم أندلسية، ص24.

[3] ديوان ابن عبد ربه، ص86 ،نفح الطيب، ج3، ص469.

إن الذين اشتروا دنيـــا بآخـــرةٍ وشقـــوةً بنعيمٍ ســـاءَ ما تَجــرُوا

تلهّى وشيبُ الـــرأسِ ينـــدُبُـــه ماذا الذي بعد شيبِ الرأسِ تنتظرُ؟

وظّف ابن عبد ربه بنية التقابل (دنيا-آخرة) والتي تشير إلى الدلالة الزمنية ببعديها، فدال الدنيا والمرتبط بدال (شقوة) يمثل الزمن في الحياة الدنيا، ودال الآخرة المرتبط بـــدال (نعـــيم) يمثل الزمن في الحياة الآخرة، فهذه البنية التقابلية أدت إلى ربط الـــسعي فـــي الـــزمن الأول (الحياة الدنيا) بالنتيجة في الزمن الثاني (الحياة الآخرة)، فنجد أن هذا التقابل قد عمّق الهوة بين الدنيا والآخرة وبين الشقاء والنعيم ليظهر الفرق جلياً بينهما، وهذا من شأنه أن يقود المتلقي إلى اتخاذ موقف أخلاقي نبيل يترجمه في سلوكه في الحياة.

ويظهر التقابل عند ابن حمديس في حديثه عن السعي في طلب الرزق الحلال فيقول[1]:

سِرْ تحظَ باليُسرِ إن كابدتْ في أفقٍ عُسْراً فقد يجدُ الدرياقَ من لُسِعا

وربما ضـــاقَ رزقُ المرءِ في بلـــدٍ حتى إذا ســـارَ عنه درَّ واتَّسعَا

برز التقابل من خلال التضاد بين(اليسر – عسر/ ضاق – اتسعا) فجاءت هذه الألفاظ المتضادة لتحقق معنى ساميا ألا وهو السعي والبحث عن الرزق والإيمان والقناعة بما قـــدّره الله للإنسان، فأدت هذه الألفاظ المتضادة إلى التعاضد والتكاتف من أجل إبراز الفكـــرة التـــي يريدها الشاعر وإيصالها إلى ذهن المتلقي، ومن ثم دفعه إلى اتخاذ موقف سلوكي نبيل.

ب_ التكوين النسقي:

وهو ما سماه علماء البلاغة بالمقابلة، فهو يتشكل من أربع دالات متقابلة فأكثر، بحيـــث يشكل كل تكوين منها نسقين متوازيين. وبالإضافة إلى مـــا يعطيـــه التـــوالي مـــن الثنائيـــات المتناقضة من قيمة بلاغية في إنتاج المعاني، فهو يعطي جرساً موسيقياً عذباً تطرب له الآذان ويشدُّ الانتباه. لهذا فقد وظف شعراء الزهد هذه البنية الأسلوبية في قصائدهم نظراً لما تحققـــه من تفاعل له دوره في إنتاج الدلالة. ومن الأمثلة على ذلك مخاطبة ابـــن حمـــديس للمتلقـــي ناصحاً له بترك الدنيا ومغرياتها فيقول[2]:

ولاتَكُنْ كبَنِي الدّنيَا،رأيتُهُمُ إنْ أدبرتْ زَهِدُوا أو أقبلَتْ حَرَصُوا

ظهر التناغم الموسيقي جلياً من خلال المقابلة في الشطر الثاني، حيث أظهرت الثنائيـــات المتناقضة تقطيعاً إيقاعياً أعطى جرساً موسيقياً جميلاً تلذ بسماعه الأذن، بالإضافة إلى خدمـــة المضمون من خلال التقابل الذي وظفه الشاعر لتوضيح فكرته، والتي حرص الـــشاعر علـــى إيصالها للقارئ من خلال المقارنة بين حال من أدبرت عنهم الدنيا فزهدوا، وبين حـــال مـــن

[1] ديوان ابن حمديس، ص290.
[2] السابق، ص290.

أقبلت عليهم فحرصوا، ليكون ذلك رسالة إلى الإنسان الواعي بأن يختار الخيار الأفضل ألا وهو الزهد في الدنيا في حال إقبالها أو إدبارها لينال الفوز والرضا من الله.

ويواصل الألبيري استغلاله لبنية التقابل في خلق المعاني واستجلاء دلالتها، فيقول[1]:

سجنتَ بها وأنتَ لها مُحِبٌّ فكيف تُحِبُّ ما فيه سُجِنْتا؟
وتُطعِمَك الطعامَ وعن قريب سَتَطْعَمُ منك ما فيها طِعِمْتا
وتعرى إن لبِستَ لها ثياباً وتُكْسَى إنْ ملابسَها خَلَعْتا

برز التقابل الدلالي في الأبيات السابقة والذي استطاع الشاعر من خلاله أن يثري موسيقاه الداخلية بما حققه من تموجات إيقاعية تلذ لسماعها الأذن، وإلى جانب هذه الوظيفة الموسيقية، أَثْرت المقابلة المعنى وساعدت على تكشف ما ينطوي عليه من دلالات، فالشاعر ألح على الفكرة التي يريدها والقاضية بتقلب أحوال الدنيا، من خلال توظيف المتناقضات والمتمثلة بقوله(تطعمك-ستطعم منك)،(تعرى إن لبست/ تكسى إن خلعتا) وهو بهذه المقابلة يجسد فكرته الرامية إلى كشف حال الدنيا أمام محبيها، فأحوالها متقلبة، لا تقر على حال، فغنيها فقير، وصحيحها سقيم، وعزيزها ذليل، فجاء التقابل مناسباً لغرض الشاعر وللوضع العام للناس آنذاك.

وقد وردت المقابلة في شعر ابن شُهَيْد عندما تحدث عن الموت قائلاً[2]:

ولم يَجتنِبْ للبَطْشِ مَهْجَةَ قادرِ قويّ، ولا للضّعفِ مُهْجَةَ صافرِ

عندما رأى ابن شهيد الموت يداهم كل النفوس ولا يستثني أحداً عبّر عن ذلك من خلال المقابلة "للبطش مهجة قادر – للضعف مهجة صافر" ليوحي بذلك أن الموت ماثل في ذهن ووجدان كل إنسان، القوي والضعيف، فهذا الشمول الذي أوضحه التقابل لسطوة الموت لجميع البشر من شأنه أن يحفز الإنسان ويدفعه إلى فعل الخير، ويجنبه اقتراف الآثام خشية مداهمة الموت له.

واستمراراً في توظيف التقابل لإنتاج المزيد من المعاني، وتوليد الدلالات يقول ابن حمديس عندما تقدم في العمر متحسراً على شبابه الزائل[3]:

خَلَتْ منك أيّامُ الشبيبةِ فاعْمُرْها وماتَتْ لياليها من العُمْرِ فانْشُرْها
وهذا لَعَمْري كلّهُ غيرُ كائنٍ فأخْرَاكَ واصِلْها ودنيْاكَ فاهجرها
...وكم سيئاتٍ أحْصِيَتْ فنسيتَها وأنْتَ متى تقرأ كتابَكَ تذْكُرْها

[1] ديوان الألبيري، ص28.
[2] ديوان ابن شهيد، ص113.
[3] ديوان ابن حمديس، ص265.

يخاطب الشاعر نفسه بلهجةٍ مملوءةٍ بالحزن والحسرة على أيام الشبيبة التي مضت وانتهت، لذا على الإنسان أن ينتبه لآخرته بإعداد العدة لها، وقد ساعده التقابل المتمثل بالتضاد بين (ماتت – انشرها) وبين (نسيتها – تذكرها) على توضيح الفكرة التي يريد إيصالها، ومما زاد المعنى وضوحاً ودلالة المقابلة بين (أخراك واصلها_دنياك فاهجرها) في الشطر الثاني من البيت الثاني، فكانت هذه المقابلة تعبر عن النصيحة التي أسداها الشاعر للمتلقي، وذلك بوصل الآخرة عن طريق إعداد العدة بالأعمال الصالحة، وفي المقابل هجر الدنيا بترك الذنوب والآثام، والتقرب المستمر إلى الله.

ويبدو التكوين النسقي واضحاً في التقابل الذي وظفه ابن شرف في شعره الذي يدعو فيه إلى التحلي بالأخلاق الحميدة في قوله[1]:

والمالُ يسترُ جَهْلَ الجاهلين به ... والفقــرُ يُورِثُ أهــلَ العقلِ تَجْهِيلا

يرَى البليدُ الرَّزايا بعد ما نَزلتْ ... وذُو الذكـاءِ يَرَى الأشيـاءَ تَخْيِيْلا

وَبَذْلُكَ المالَ للأعراضِ واقيـةٌ ... وصونُكَ المالَ يُبقِي العَرْضَ مَبْذُولَا

ظهرت بنية التقابل من خلال التضاد المعنوي المتمثل في قوله (جهل الجاهلين – أهل العقل) بالإضافة إلى المقابلة بين شطري البيت الثاني، وشطري البيت الثالث، حيث جعل الشاعر في الشطر الأول الجانب الإيجابي المرغوب فيه، وفي مقابله في الشطر الثاني الجانب السلبي غير المرغوب فيه، لذلك نرى أن هذه المقابلات قد أدت دورها في رفع المستوى القيمي والأخلاقي للإنسان من خلال توضيحها للأمور اللاأخلاقية وما يترتب عنها، وناقضت ذلك عندما تحدثت عن الأمور الأخلاقية وما ينتج عنها من آثارٍ إيجابية تصون الإنسان وتحفظ كرامته، فدفع بهذا التقابل الإنسان الواعي إلى التمييز بين الأمرين وترجيح الجانب الإيجابي، عنده.

وهكذا من خلال عرضنا لأشعار الزهد السابقة يتضح لنا توظيف شعراء الزهد لبنية التقابل في قصائدهم، وقد جاء استخدامهم للطباق والمقابلة بكثرة ناتجاً عن التناقضات التي كان يعيشها الإنسان في المجتمع الأندلسي، فنجد أن الترف والبذخ بجانب الكد والحرمان، والغنى والثراء بجانب الفقر وشظف العيش، والقصور واللهو والمجون بجانب الزهد والتقشف. كل هذا دفع الشعراء إلى توظيف المزيد من أبنية التقابل ليعبروا من خلالها عن مواقفهم الرافضة لهذه الممارسات السيئة وحث الناس على سلوكيات وممارسات مناقضة لها تمثلت في غرس مفهوم الزهد في نفوس القراء وحملهم على ترجمة هذا المفهوم إلى سلوكيات حميدة، فوجدنا

[1] ديوان ابن شرف، ص82.

ظهور التقابل ضمن التكوين الجملي والتكوين النسقي من خلال الثنائيات القائمة على التـضاد والطباق

(السلبي-الإيجابي) والمخالفة، فكان لتوظيفه أهمية كبيرة داخل السياقات النصية حيث كـشف لنا الشاعر من خلاله عن المشاعر والانفعالات التي كانت تجيش في نفسه، كما ساعد التـضاد على تحفيز المتلقي وشدّه إلى مضامين الخطاب النصي، لاكتشاف المعاني التي تختفـي وراء هذه الصور المتضادة مما أعطى المفهوم الفكري تأكيداً و إثباتاً كـون النقـيض لا يظهـر إلا باستجلاء نقيضه. بالإضافة إلى ما حققه هذا التقابل من جرسٍ موسيقي يضاعف مـن النـاتج الإيقاعي للكلام، علاوة على دوره في التعبير بحرارة عن الموقف الديني الذي تبنتـه قـصيدة الزهد في منهجها وأسلوبها .

رابعاً – الجناس:

يشكل الجناس صورة من صور التماثل اللفظي في الفن الإبداعي أحد فنـون البـديع، وهو ظاهرة موسيقية مميزة، تعطي اللفظ جاذبيةً ورونقاً، وتعطي المعنى عمقاً. والجناس فـي اللغة مأخوذ من كلمة "الجنس" وهي "كما شرحها الصحاح ولسان العرب والمُحْكَم: الـضرب من كل شيءٍ، وهو أعمُّ من النوع" وقد سماه بعـض المـؤلفين التجـانس، أو التجنـيس، أو المجانسة.

أما اصطلاحاً فقد تناول القدماء الجناس بالتعريف، ومنهم ابن المعتز الـذي يـرى أن التجنيس يعني "أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[1].

وقد جعل ابن الأثير حده "أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"[2]، فاختلاف المعنـى من وجهة نظر العلماء يعد شرطاً لاعتبار التشابه اللفظي جناسا. من هنا يرى د.عبد العزيـز عتيق أن الجناس هو " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنـى ، وهـذان اللفظـان المتشابهان نطقاً المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس) ولا يشترط فـي الجنـاس تـشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة "[3]. ويحقق الجناس فـي الـنص أثراً موسيقياً من خلال الانسجام الحادث بين اللفظتين، لما فيهمـا مـن تـشابه فـي الـوزن والصوت، لذا فقيمته تكمن في تكرار الصوت في نـسق متـوازن ومنـسجم، لأن الإلحـاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الفونيمات يحقق نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً وانـسياباً "

[1] كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، تح : إغناطيوس كراتشقوفسكي، ط3، دار المسيرة، بيروت، 1982، ص25.
[2] المثل السائر، ج1، ص262.
[3] علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص196.

فالانسجام هو سر الجمال، والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام، وسر قوته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع في اللفظ بما يسبقه عليه من الدندنة من جهة أخرى"[1]. فالجناس إذن ليس تلاعباً بالألفاظ، أو مهارة في صناعة الجمل، أو محسناً خارجياً إضافياً ...وإنما هو تعبير فني يكسب الكلام قيماً جمالية بما يضيفه إلى النسق اللغوي من انسجام وتناسب وتآلف في البناء الصوتي يثري المعنى، ويغني الصياغة اللغوية .

والجناس ينقسم إلى قسمين: جناس تامّ، وجناس غير تامّ.

1. **الجناس التام** : هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي : أنواع الحروف، عددها، هيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، ترتيبها. وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعاً وأسماها رتبة، وذلك لأن الإيقاع يكون فيه أقوى والمعنى البلاغي فيه أعمق.

2. **الجناس غير التام** : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، عددها، هيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، ترتيبها، ويندرج تحت هذا النوع العديد من المسميات والتي كان لها ظهور واسع في شعر الزهد الأندلسي لما له من قيمة وظيفية تخدم المضمون، وقيمة موسيقية تطرب الأذان والأسماع . وقد وظف الشعراء الأندلسيون هذا النوع من الجناس بأنماطه المختلفة، لذا سوف أقوم بتناول العديد من نماذجه في الشعر موضوع الدراسة على سبيل المثال لا الحصر.

ومن أكثر ما ورد في شعر الزهد الأندلسي:

*** الجناس غير التام الناتج عن تغيير حرف بين الكلمتين ، وقد جاء على نوعين:**

1. الجناس المضارع*:

وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء كانا في أول اللفظ، أو في الوسط، أو في الآخر[2]، وكثيراً ما وقع بين كلمات القافية، وقد ورد هذا الجناس في حديث ابن الوكيل عن حلول مرحلة الشيب وما تحمله من إنذار لصاحبها، فقال[3]:

وجـاءَ المشيبُ المنذرُ المرءَ أنَّـه … إذا رحـلتْ عنـه الشيبةُ تالـفُ

فيـا أحمدَ الخوان قد أدبـرَ الصِّبا … ونادَاك من سِنّ الكهولـةِ هاتـفُ

فهل أرَّق الطَّرْف الزمان الذي مضى … وأبْكاه ذنبُ قـد تقـدَّمَ سالـفُ

---

[1] المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، ط4، مطبعة جامعة الخرطوم، 1991، ج2، ص262.

[2] انظر:القزويني وشروح التلخيص، أحمد مطلوب،د.ط، مكتبة النهضة، بغداد، 1967، ص439.

[3] نفح الطيب، ج2، ص249-250، الذيل والتكملة، ج2، ص547.

جانس الشاعر في الأبيات السابقة بين (تالف – سالف) حيث جاء الاختلاف في حرفي (التاء – السين) واللذين يقعان على تقارب شديد في المخرج نتج عنه جناساً مضارعاً، مما أكسب الكلام إيقاعاً جميلاً أحدث غموضاً لدى المتلقي جعله يعمل فكره لمعرفة دلالات اللفظتين لإدراك مضمون الأبيات.

ومن الأمثلة على ذلك ما قاله ابن عبدون محذراً من الاطمئنان إلى الدنيا قائلاً[1]:

فلا تَغُرَّنَكَ مِـن دُنياكَ نومَتُها — فمَا سجيِّةُ عينيْهَا سِوَى السَّهَرِ

... تَسُرُّ بالشيء لكنْ كَي تَغُرَّ بِهِ — كالأيْمِ ثارَ إلى الجَاني مِنَ الزَّهَرِ

وقع الجناس هنا بين (السهر،الزهر)، فالاختلاف جاء بين حرفي (السين – الزاي) وهما حرفان متفقان في المخرج تماماً، وفي صفة الرخاوة، والاستفال، والانفتاح، مع ما بينهما من اختلاف في الجهر والهمس، وقد أدت هذه المماثلة الصوتية إلى انسجامٍ صوتيٍّ أثرى الموسيقى الداخلية، إضافةً إلى ما حققه هذا الجناس من وظيفة خدمت المضمون من خلال شد انتباه المتلقي للكلمات المتشابهة وإدراك الفروق بينهما وإبانة المراد من كل منهما.

وقد ورد أيضاً في حديث الألبيري عن القناعة والرضا بعيش الكفاف قائلاً[2]:

لو أَنني أرْضى القَذَا في مَشْرَبي — لَكَرَعْتُ كَـرعةَ ظَامىءٍ بِهوَاجِرِ

وعَبَرتُ بَحْرَ الرِّزق التَمِسُ الغِنَى — حِرْصاً عَلَيْهِ وكُنْتُ أَمْهَرَ مـاهِرِ

لكِنَّنِي عُـوِّضْتُ منهُ عِنَايـَـةً — بِقَنَاعَةٍ وتَجَمُّـلٍ في الظَّـاهِرِ

اعتمد الشاعر لتوضيح رؤيته في الحياة على توظيف الجناس المضارع الممثل بلفظتي (ماهر – الظاهر) فالتقارب في المخرج بين الصوتين المختلفين(الميم-الظاء) نجم عنهما إيقاعٌ موسيقيٌّ عذبٌ أثار انتباه المتلقي إلى استكشاف المعنى، حيث أدى التشابه اللفظي بين الكلمتين لتحريك الذهن نحو مراجعة الذاكرة والبحث عن التشابه والاختلاف بين الدوال والمدلولات، كما أن الانسجام المتحقق بين أصوات الكلمات المتجانسة كان له دوره في بناء الموسيقى الداخلية، وإضفاء عنصر المفاجأة المحبب للنفس .

ومن هذا الجناس ما ورد على لسان ابن خفاجة في حديثه عن التوبة[3]:

ألاَ إنَّـها سِـنٌ تَزيْـدُ فأنقُصُ — ونَفْضَةُ حُمَّى تعتـريْنِي فأرْقُصُ

فَهَا أنَا أمْحُـوْ مَا جَنَيْت بِعَبْرتِي — وأنْظُرُ في مَا قَدْ عَمِلَتُ، أُمَحّصُ

---

[1] الذخيرة، ق1، م2، ص721.

* هناك اختلاف بين البلاغيين في تحديد مفهوم الجناس المضارع، والشائع هو ما عرّفه الخطيب القزويني. انظر: (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، ط2، مكتبة لبنان، 1996، ص284).

[2] ديوان الألبيري، ص77.

[3] ديوان ابن خفاجة، ص278.

تحقق الجناس المضارع في الأبيات السابقة في لفظتي "أنقص–أرقص" نتيجة للاختلاف في حرفي (النون-الراء) المشتركين في المخرج مع الاختلاف في الصفة، فالنون أنفي، والراء تكراري، وقد أحدث هذا التوحد توافقاً إيقاعياً جميلاً عبّر عن حسرة الشاعر على السنوات التي تمضي من عمره.

2. الجناس اللاحق:

وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج، سواء أكانا في أول اللفظ، أو في وسطه، أو في آخره[1]. وجاء مثله في مناجاة ابن العسال لربه قائلاً[2]:

إلاهي يا مَــنْ إليه القَضَا   عُبَيْدُكَ يأملُ منك الــرِّضا

ويستغفرُ الآنَ عمَّا انقضى   فَهَبْهُ له واغتفرْ ما مَضىَ

برز في الصياغة انسجامٌ موسيقيٌّ طبيعيٌّ غير متكلف ناتج عن التجانس الذي أحدثه الشاعر بين (القضا – الرضا) باختلاف حرفي " القاف – الراء "وما بينهما من تباعد في المخرج، تبعه اختلاف في صفتي الشدة والتوسط، فمن خلال هذا التجانس عبّر الشاعر عن إحساسه المملوء بالتذلل والخشوع إلى الله أملاً في الحصول على عفوه.

وقد كثر هذا النوع من التجنيس في أشعار ابن خفاجة ومن مثله قوله[3]:

ألا قانعٌ من مُلكِ كِسرَى بِكِسْرَةٍ   فما الوُجْدُ إلا الخُلدُ لا ما حَبَا كِسرَى

فما بالُنَا، والمَالُ عرضةُ حادثٍ   تركنا مطايَا الريحِ في إثْرهِ حَسْــرَى

وما الغَيُّ إلا أن يُعَبّدنا الهَــوى   ولم نَــدْرِ جَهْلاً أننَّا مَعْشرُ أســـرى

حشد الشاعر في الأبيات السابقة مجموعة من الكلمات المتجانسة ليضفي على نصه نغمة إيقاعية واضحة، مما أسهم في إنتاج دلالات مختلفة، فنجد ذلك قد ظهر بين (كسرى) اللقب الذي كان يطلق على ملك الفرس وبين لفظة (كِسرة) التي تعنى قطعة من الخبز أو كل ما يقيم صلب الإنسان، وجانس بين (كسرى – حسرى – أسرى) من خلال الاختلاف في الحرف الأول من كل كلمة وما نجم عنه من تباعد في المخارج والصفات، ليعطي وظيفة موسيقية ناتجة عن تردد الأصوات وتكرارها في الجناس كوسيلة أدائية تسهم في إثراء النغم الموسيقي وتقوية الجرس.

---

[1] انظر: القزويني وشروح التلخيص، أحمد مطلوب، ص439.
[2] الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، منجد مصطفى بهجت،ص159.
[3] ديوان ابن خفاجة، ص164.

وقد ظهر هذا الجناس بنوعيه (المضارع-اللاحق)عند ابن حمديس في قوله[1]:

ولا تَسْأَلْ مِنَ المُلُوكِ شَيْئاً فَتَرْجِعَ خَائِباً وسَــــلِ المَلِيْكَا
فَلَسْتَ تَنَالُ رِزْقاً لَمْ تَنَلْـــهُ ولَوْ أَبْصَرْتَـــهُ مِمَّـــا يَلِيْكَـــا
فَكَمْ خَيْرٍ ظَفَرْتَ بِهِ نَضِيْجَاً وكُنْتَ حُــرِمْتَ رُؤْيَتَهُ فَرِيْكَـــا

جانس الشاعر في الأبيات السابقة أفقياً بين (الملوك – المليكا) حيث جاء الاخــتلاف بين حرفي (الواو-الياء) وحركاتهما، مما نتج عنه الجناس المضارع، وجـــانس رأســـياً بـــين (المليكا-يليكا) فنتج عنه الجناس اللاحق، وقد أحدث تكثيف الجناس بنوعيه إيقاعـــاً موســـيقياً وجرساً يسترعى الانتباه، ويدفع الذهن إلى "التماس تشابه بين معنى الكلمتين، ويوجد نوعاً من التشابه الرمزي بين معنى الكلمتين، مما يقوى الانسجام بين معنى البيت وجرس اللفظ فيه"[2].

*** وقد يرد التجانس عند اختلاف اللفظين في عدد الحروف، وذلك لنقصان أحد اللفظـــين عن الآخر وهو يأتي على ضربين :**

1. ما كانت الزيادة فيه بحرف واحد:

وهو ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ أو وسطه، أو آخره[3]. ومن الأمثلة على ذلك قول ابن شُهَيْد عن سطوة الموت وقوته[4]:

لَقَدْ عَثَرَ الدهرُ بالسابقيـــنَ ولَمْ يُعْجِزْ المَوتَ رَكْضُ الجَوَادِ
لَعَمْـــرُكَ ما رَدَّ رَيْبَ الرَّدَى أَرِيْبٌ ولا جَـــاهِـــدٌ باجْــتِهَـــادِ
سِهَامُ المنايا تُصِيبُ الفَتـــَى ولـــو ضربُـــوا دُوْنَـــهُ بالسِّدادِ

جانس الشاعر في الأبيات السابقة بين لفظتي " ريب " وتعني الهلاك والموت وبين لفظة "أريب " بزيادة حرف الهمزة وتعني الحاذق والماهر، فترتيب الأصوات في الكلمتين أحدث إيقاعاً موسيقياً وجرساً يسترعى الانتباه والتفكير في مضمون الأبيات التي تؤكد على سطوة الموت وجبروته وحتميته فهو نافذ لا يرد ريبه ماهر ولا من أبلى جهاداً واجتهاداً في صرفه وإبعاده.

2. ما كانت الزيادة فيه بأكثر من حرف واحد:

وهو ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بأكثر من حرف واحد في آخره، وقد سماه البلاغيون الجناس المذيل[5].ومن أمثلته قول ابن خفاجة[6]:

---

1 ديوان ابن حمديس، ص349.
2 البناء الفني في شعر ظافر الحداد، حماد أبو شاويش، د.ط، المكتبة العربية، القاهرة، 1986، ص143.
3 انظر: القزويني وشروح التلخيص، ص439.
4 ديوان ابن شهيد، ص113.
5 انظر: القزويني وشروح التلخيص، ص439.
6 ديوان ابن خفاجة، ص216.

فما كانَ إلاَّ أنْ طَوتْهُمْ يَدُ الرَّدَى وطَارَتْ بِهِمْ رِيْحُ النَّوَى والنَّوَائِبِ

وقع الجناس في البيت السابق متجاوراً أفقياً بين لفظتي (النوى – النوائب) بزيادة حرفي " الهمزة – الباء " في اللفظة الثانية مع اختلاف مدلول الكلمتين، فالنوى هو البعد والفراق، أما النوائب فتعني المصائب والمحن، فقد حقق التجانس إيقاعاً موسيقياً جميلاً أثرى الموسيقى الداخلية، بالإضافة إلى ذلك أدى مهمة وظيفية للمضمون مكنت الشاعر من التعبير عن عواطفه و أحاسيسه من خلال الانسجام والتلاحم اللفظي مع الألفاظ الأخرى، وسر جمال هذا النوع من الجناس كما يقول عبد القاهر الجرجاني "إنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة أنها هي الكلمة التي مضت، وإنما أتى بها للتوكيد، حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ووعاه سمعك، انصرف عنك الوهم . وفي ذلك حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها"[1].

*** وقد ينتج الجناس عن اختلاف اللفظين في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات والسكنات والنقط، وهذا النوع يأتي على ضربين هما:**

1. **الجناس المحرّف:**

وهو ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا فقط في الحركات سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات[2].

ومن أمثلة ذلك قول ابن حزم عن رحيل الشباب وحلول المشيب[3]:

ولَمَّــا رأيتُ الشَّيبَ حَــلَّ مَفَارِقِي نَذِيراً بِترحَالِ الشَّبَابِ المُفَــارِقِ
رَجعتُ إلى نَفْسِي فَقُلتُ لها انْظرِي إلى مَا أتَى، هذَا ابْتداءُ الحَقَائق

أراد ابن حزم من خلال الحوار الذاتي مع نفسه أن يدعوها إلى التأمل والتعقل فغرس الجناس المحرف بين (مفارقي – المفارق) وقد نتج عنه التماثل الصوتي مع ما بينهما من اختلاف في الحركات أدى إلى اختلاف في الدلالات حيث جاءت لفظة " مفارقي " وهي جمع المفرق وتعني موضع اقتران الشعر، أما " المفارق " فهي اسم الفاعل من الفعل فارق . وقد أسهم هذا التجانس في خدمة المضمون، إذ أنه يؤدي إلي إيهام النفس بأن الكلمة التي يكررها الشاعر ذات معنى واحد حتى إذا تأملها السامع، واكتشف ما بين الكلمتين من تباين دلالي أحس بالمتعة والدهشة في آنٍ واحد، فضلاً عمّا حققه من درجة إيقاعية عالية في الأبيات .

---

[1] انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص18.
[2] السابق، ص208.
[3] نفح الطيب، ج3، ص67.

وقد ورد هذا الجناس عند ابن خفاجة في قوله[1]:

أيُّ عيشٍ أو غذاءٍ أو سِنْه لابن إحدى وثمانين سَنَهْ

قلَّصَ الشيبُ به ظلَّ امرئٍ طَالمـــا جرَّ صِباه رَسَنَهْ

عبّر ابن خفاجة في الأسطر الشعرية السابقة عن امتعاضه الشديد من ســوء الحـــال الذي وصل إليه عندما تقدم في العمر، لذلك يوظف الجناس المحرّف بــين (سِــنْه – سَــنَه) ليحقق من خلاله إيقاظ لمشاعر المتلقي ودفعه للتمييز بين مدلول الكلمتين المتفقتين في جميـــع الأحرف والمختلفتين في الحركات، ويكثّف الشاعر من استخدامه للجناس عندما جاء بالجناس الناتج عن زيادة حرف في أحد اللفظين بين(سَنَه– رَسَنَه) ليحقق مزيداً من التناغم الموســيقي لرفع مستوى الإيقاعية في الأبيات، وذلك لأن للجناس " ما للتكرار من تأكيد الــنغم ورقتــه، ويزيد عليه بأنه يوجد نوعاً من الانسجام بين المعاني العامة ورنة الألفاظ العامة"[2]. فهو إذن وسيلة فنية أدائية تسهم في بناء القصيدة شكلاً ومضموناً.

وقد ورد أيضاً في قوله[3]:

صَحَا عَن اللَّهوِ صَاحٍ عَافَهُ خُلّقاً فَقَامَ يَخْلَعُ سِربَالاً به خَلَقاً

وعَطّلَ الكَأسَ مِنْ شَقْرَاء سَابِحةٍ ألَا كَفَاها بِريعَانِ الصِّبَا طَلَقا

كثّف الشاعر من غرس المفردات المتجانسة في الأبيات السابقة ليحقق درجة تنغيميـــة عالية في نصه تكسبه دلالات متعددة، تتمثل في الجناس المحرّف بين (خُلّقاً– خَلَقا) حيث شكّل اختلاف الحركات والسكنات في الكلمتين دلالات مختلفة، بالإضافة إلى توظيف الجناس اللاحق بين (خَلَقا – طَلَقا) والذي نتج عن اختلاف حرفي "الخاء – الطاء" بــين الكلمتــين . فالشاعر أوجد الجناس بنوعيه نظراً لما يحدثه اللفظان المتجانسان من نغمة موسيقية، فــضلاً عما يضيفانه من معنى، وما يثيرانه من تفكير وتأمل لدى المتلقي .

2. الجناس المصحف:

وهو ما اتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في النقط فقط[4].

ومن أمثلة ما ورد في الشعر موضوع الدراسة قول ابن حمديس في حديثه عن المال[5]:

وما المَالُ إلاَّ كَالجَنَاحِ لِنَاهِضٍ وقَدْ يَعْتَريـــهِ عَــن حــوَائِجه القَصُّ

وكَمْ فَاضِلٍ مَلبُوسهُ دُونَ قدره وِعَا الجَوهرِ الأجْسَامُ لا الدُّر والفَصُّ

---

1 ديوان ابن خفاجة، ص355.

2 المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، ص233.

3 ديوان ابن خفاجة، ص163.

4 علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص210.

5 ديوان ابن حمديس، ص290.

أراد ابن حمديس في الأبيات السابقة أن يحدد موقفه من المال ويعبر عن وجهة نظره فيه، فغرس ما أسماه البلاغيون بالجناس المصحف بين لفظتي (القص-الفص)باختلاف حرفي (القاف-الفاء) أي اختلاف في النقط فقط، وقد نتج عن هذا الاختلاف تباعد في مخرجيهما،مع ما بينهما من اختلاف في صفتي الشدة في(القاف)، والرخاوة في(الفاء) مما حقق انسجاماً غير متكلف ولا مبتذل . لذا فإن الجناس هنا قد قام بالوظيفة الموسيقية إلى جانب الوظيفة المضمونية عندما أظهر أن المال وسيلة لا غاية للإنسان، فالإنسان بجوهره لا بمظهره .

ويرد هذا الجناس في الحوار الذي دار بين الألبيري وبين من ألقوا باللوم عليه لضيق بيته وقِدمه فقال[1]:

قالوا ألا تَسْتَجِدَّ بَيْتاً ... تَعْجَبُ مِنْ حُسْنِهِ البيُوتْ
فَقُلْتُ ما ذَلِكُمْ صوابٌ ... حَفشٌ كَثِيرٌ لِمنْ يَمُوتْ
...وأيُّ معنىً لِحُسْنِ مَغْنًى ... لَيْسَ لأربابِهِ ثُبُوتْ

ورد الجناس بين لفظتين متقاربتين في المخرج (معنى) والتي تعني قيمة أو أهمية وبين (مغنى) وتعني منزل، فالاختلاف بين حرفي (العين – الغين) في النقط فقط أحدث الجناس المصحف، حيث أدى هذا التجانس الأفقي المتقارب المسافة إلى تكثيف عملية الإيقاع والتناغم الصوتي مما أسهم في خدمة المضمون بإثارة انتباه المتلقي وحفز تفكيره لمعرفة الفرق بين اللفظتين .

*** وإن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي:**

جناس القلب:

يأتي هذا الجناس ناتجاً عن اختلاف اللفظين في ترتيب الحروف، وسماه آخرون " جناس العكس". وفي هذا الجناس "يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ولكن يخالف أحدهما الآخر في الترتيب"[2].

ومن أمثلته قول الألبيري[3]:

فأَبْصُقُ في مُحَيَّا أُمِّ دَفْرٍ ... وأَهْجُرُها وأَدْفَعُها براحي
وأَصْحُو مِنْ حُمَيَّاها وأَسْلُو ... عَفافاً عن جَآذِرِها المِلاحِ

يظهر الألبيري في الأبيات السابقة عدم اكتراثه بالدنيا وهجره لها، فوظف من المحسنات البديعة جناس القلب ليساعده على توصيل فكرته، وذلك لأن "البديع أصبح وسيلة

---
1 ديوان الألبيري، ص60.
2 انظر: القزويني وشروح التلخيص، ص440. علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص211.
3 ديوان الألبيري، ص42.

من الطراز الأول، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصيلة، كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً أو مرجعاً، وهو بذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية، حيث يخلع عليها طابعاً زمنياً ومكانياً في آنٍ واحد، وذلك يحتاج بالطبع إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر للمتلقي"[1]. من هنا نجد أن التجانس بين "مُحيًّا" وتعني الوجه وبين "حميًّا" والتي تعني شدة الغضب وأوله، قد حقق توافقاً في عدد الأصوات ونوعها، رغم ما بينهما من اختلاف في المدلول، فهذا القلب بين الحروف أكسب المعنى تركيزاً، حيث أشغل ذهن المتلقي ودفعه إلى مزيد من التركيز والتأمل لإدراك الفرق بين اللفظتين .

وقد يكون الجناس من ألفاظ ذات أصل معجمي واحد، وهو ما سُمِيَ:

جناس الاشتقاق:

وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق، أي يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة[2].

ومن أمثلته ما قاله المعتمد بن عباد في حديثه عن الدنيا وتقلباتها[3]:

أرَى الدُّنيَا الدَّنِيةَ لا تُوَاتِي — فأجْمِلْ في التَّصرفِ والطِّلابِ
ولَا يَغْرُرْكَ مِنْهَا حُسْنُ بُرْدٍ — لَهُ عَلَمَانِ مِنْ ذَّهَبِ الذِّهَابِ
فأوَّلُها رجاءٌ من سَرابٍ — وآخِرُها رِداءٌ مِنْ تُرَابِ

اعتمد الشاعر في الأبيات السابقة على حشد مجموعة من الألفاظ المتجانسة وعلى أكثر من مستوى، ليُظهر من خلالها مدى احتفائه الشكلي بقيمة الجناس ودوره في تفعيل الإيقاع، فمن الجناس المضارع واللاحق ممثلاً في (الدنيا-الدنية /رجاء-رداء /سراب-تراب)وقد سبق الحديث عنهما إلى جناس الاشتقاق بين (ذهب – الذهاب) وهي من أصل معجمي واحد في اللغة وتعني الذهب الخالص أي أنها تتفق في أصل الكلمة ومعناها، فاللفظة الأولى جزءٌ صوتيٌّ0 من اللفظة التالية لها، مما يبرز الإلحاح الدلالي الإيقاعي على الفكرة التي يعرضها الشاعر، كذلك ظهر حسن التقسيم في البيت الثالث، والطباق بين أولها وآخرها، مما نتج عنه إيقاعٌ مماثلٌ يتلاحم مع الإيقاعات الأخرى، لذلك كان لتكثيف درجة التجانس في الأبيات أثرٌ قويٌّ في إثارة ذهن المتلقي لإدراك الفروق بين الكلمات المتجانسة، فضلاً عما حققه من مماثلة صوتية ساعدت على بناء موسيقى داخلية تحرك المشاعر والعواطف الكامنة في نفس المتلقي .

---

[1] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص92.
[2] شرح التلخيص، تح : محمد مصطفى رمضان صوفيه، ط2، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983، ص672.
[3] ديوان المعتمد بن عباد، ص93.

مما سبق ومن خلال عرض النماذج الشعرية السابقة، يتضح لنا تراجع ظهور الجناس التام في شعر الزهد، في حين برز الجناس غير التام في شعر الزهد بشكل كبير بحيث يصعب حصره، حيث وظفه الشعراء بأنماطه المختلفة، واستطاع الشعراء من خلاله خلق انسجام إيقاعي بين العناصر المكونة للنسيج الشعري، مما يعطي نغمة موسيقية تستحوذ الأذان بنغماتها وتحفز العقول للتفكير بمعانيها، إذ ليس من شك في أن مناسبة الألفاظ واتساقها معاً تحدث ميلاً يجذب الأنظار إليها، كما يظهر قدرة الشاعر على تفننه في التشكيل الفني بما يكوّن نغماً موسيقياً مؤثراً يثرى العمل الفني، لذلك كان توظيف الجناس في شعر الزهد جميلاً في بعضه محققاً للوظيفة الشكلية والمضمونية، وكان بعضه على عكس ذلك أشبه ما يكون بالسلاسل والغلال التي تحول دون التدفق والانسياب الطبيعي، وقد كره الآمدي[1]، وعبد القاهر[2] هذا النوع من التجنيس، لأنه لا يزيد في المعنى، كما أنه يقرع سمعك بحروف مكررة لا جدوى من تكرارها، يفقد معها البيت كثيراً من الإيحاءات والمعاني المتوالدة .

[1] الموازنة، الآمدي، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، مكتبة العلمية، بيروت، 1994، 1/ 285.
[2] أسرار البلاغة، 100/1.

الخـــاتمة

تناولتُ في هذه الدراسة شعر الزهد في القرنين الرابع والخامس الهجريين حيث اقتــضت طبيعة البحث أن يكون في تمهيد وخمسة فصول وخاتمة.

وبعد أن انتهيت من هذه الرحلة الطويلة والتي لا تخلو من الوعورة، كان لزاماً عليّ، وكما جرت بذلك سنة البحث، أن أكشف عن النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة التي من أهمها:

1- أن جذور الزهد قديمة لا ترتبط بمجيء الدين الإسلامي بل لها جــذورها الــضاربة فــي الجاهلية ولكنها تأصلت بظهور الإسلام؛ لأنها استمدت مبادئها من القرآن الكــريم والحــديث الشريف، ثم اتسعت هذه الظاهرة وانتشرت انتشاراً واسعاً في العصور التالية.

2- نشأ الزهد في الأندلس متأثراً بالشرق عن طريق العرب الفاتحين وقد اقترن انطلاقه بثورة الفقهاء على الحَكَم الربضي، لتحرره في بداية حكمه، فكان شعر الزهد تنفيساً عــن موجــات الغضب التي انتابت الفقهاء وغيرهم من أفراد المجتمع.

3- كانت الأحوال السياسية والاجتماعية من الأسباب التي عملت على تقوية النزعة الزهديــة في المجتمع الأندلسي، حيث كان المجتمع يموج بألوان من المتناقــضات، فــالثراء والمجــون يقابله البؤس والحرمان، ثم الصراعات السياسية التي أدت إلى إزهاق الأرواح؛ مما دفع الناس إلى السخط على الواقع والتقرب إلى الله.

4- أن شعر الزهد تمثل في أكثره لدى شعراء لم يتفرغوا لقول الشعر، وأبرز هؤلاء الشعراء كان من العلماء والفقهاء، وتمثل في مرحلة معينة من مراحل الحيــاة لــدى شــعراء آخــرين بارزين أمثال ابن حمديس وابن خفاجة وغيرهم.

5- تعددت أنماط بناء القصيدة الزهدية، ما بين القصائد الكاملة كما ظهر عنــد أبــي إســحاق الألبيري، والمقطوعات التي اقتصرت على موضوع الزهد، أو ما جاء منها في ثنايــا قــصائد تناولت أغراضاً قريبة من الزهد مثل شعر الرثاء والحكمة.

6- يغلب على شعر الزهد طابع المقطوعات، وليس القصائد إذا استثنينا القليل منها، وخاصــة قصائد أبي إسحاق الألبيري، وذلك لأنه يخاطب الطبقة العامة من الناس فيزيد سرعة التــأثير؛ فيهم مما يساعد على شيوع شعر الزهد ورواجه بين الناس.

7- تعددت الموضوعات والمحاور التي دار حولها شعر الزهد مما يدل على شمول الزهد لكافة جوانب الحياة الدنيوية والآخروية، وإن كان أكثرها حضوراً ثنائية الحياة والموت، وأقلها تناولاً ثنائية الجنة والنار.

8- ازدهر الأدب الأندلسي بشكل عام في القرنين الرابع والخامس ازدهــاراً واضــحاً وذلــك بفضل احتفاء الأمراء والخلفاء ودعمهم، خاصة في عصر ملوك الطوائف الذين أولوا اهتمامــاً

كبيراً بالشعر والشعراء، وكان لشعر الزهد نصيبٌ كبيرٌ عند هؤلاء الأمراء والملوك استجابة للظروف السياسية التي حلت بالبلاد، ولجهود الفقهاء والعلماء في توجيه النصح لأصحاب الحكم وتوعية الطبقة العامة من المجتمع.

9- تميزت لغة شعر الزهد بالبساطة والوضوح والبعد عن الإفحاش والإغراب إلا في القليل منها، وذلك لإنها كانت لغة خطابية مباشرة تهدف إلى التأثير في عقول الناس ونفوسهم.

10- تبين أن شعراء الزهد الأندلسيين كانوا على علاقة حية بموروثهم ممثلاً بالقرآن الكريم والحديث الشريف، فهما من المصادر الأساسية التي عكف عليها الأندلسيون ورافداً مهماً في ثقافتهم، وقد استغلوا كل طاقاتهم الإبداعية في الوصل بين تجاربهم الحياتية ونصوصهما، وتمكنوا من تجسيد أفكارهم وإيصالها إلى المتلقي، لأن استلهام النص الديني يشكل قواسم مشتركة بين النص والقارئ، ويأتي هذا الاستلهام بشكل إشارات مرجعية مباشرة كاستدعاء التراكيب والمفردات أو استيحاء الأفكار والمعاني والفواصل القرآنية بشكل غير مباشر، وإن كان التأثر بالمعاني القرآنية أكثر حضوراً من غيره .

وقد كان تأثر الشعراء بدرجات متفاوتة وأكثر من ظهر أثر القرآن في شعرهم ودل على ثقافتهم القرآنية العالية، هم كبار الشعراء، خاصة شعر أبي إسحاق الألبيري – ابن حمديس – ابن حزم – ابن عبد ربه – ابن شهيد ..... وغيرهم من الشعراء .

11- وظف شعراء الزهد الصورة الشعرية الجزئية بأنواعها المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، وقد أولى الشعراء اهتماماً كبيراً بالتشبيه حيث شغل مساحات واسعة من أشعارهم ، فجاءت صورهم حية تجسد وتشخص المعنى، مما يجعلها قريبة المأخذ، وواضحة الدلالة.

12- اعتمد شعراء الزهد على الأساليب الإنشائية المتنوعة -من أمرٍ واستفهامٍ ونداءٍ وتمنٍ- في نقل أفكارهم والتأثير في نفوس المتلقين، وكان أكثرها شيوعاً أسلوبا الأمر والنهي لملاءمتها أسلوب الخطاب المباشر المناسب لشعر الزهد.

13- أوضحت الدراسة الظواهر الأسلوبية البارزة التي تحققت في شعر الزهد عبر أنماط مختلفة وأشكال متعددة استثمرها الشعراء من خلال التنوعات اللفظية في الأداء الإيقاعي والدلالي لإثراء النص الشعري، وأكثر هذه الظواهر انتشاراً وشيوعاً (التكرار- التقابل- الجناس)، لما لها من أثر بارز في تحقيق الإيقاع الصوتي، والعمق الدلالي.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين...

المصـــادر والمراجـــع

أولاً- المصـــادر

1- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، د.ط، دار الندوة الجديـــدة، بيـــروت، 1951م.

2- إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، ط1، القاهرة، 1957م، ج5.

3- أخبار وتراجم أندلسية، السلفي، تحقيق إحسان عبـــاس، ط2، دار الثقافـــة، بيـــروت، 1979.

4- الأخلاق والسير، ابن حزم الأندلسي، د.ط، بيروت، 1961م.

5- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا والشيخ أســـامة صلاح الدين منيمنة، ط1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998م.

6-أساس البلاغة، الزمخشري، د.ط، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1979م .

7- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد الكريم الغرباوي وعبد العزيز مطر، د.ط، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

8- الإمام أبو بكر بن الحسين البيهقي، تحقيق أبـــو هـــاجر، ط1، دار الكتـــب العلميـــة، بيروت، د.ت.

9-أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط6، 1974م.

10- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق محمد عبد المـــنعم خفـــاجي، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1971م.

11- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، د.ط، مكتبـــة الآداب، القاهرة، 1999م.

12- بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، أحمد بـــن يحيـــى الـــضبي، د.ط، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

13- تاريخ قضاة الأندلس، الشيخ أبو الحسن النباهي المالقي الأندلسي، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، د.ط، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.

14- تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق أحمد صقر، د.ط، دار إحياء الكتب العربيـــة، القاهرة، 1954م.

15- التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله الأبار، تحقيق د.عبد السلام الهراس، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1995م.
16- التلخيص، الخطيب القزويني، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1904م.
17- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ط1، دار المعارف بمصر، 1968م.
18-الجامع الكبير، الترمذي، تحقيق بشار معروف، ط2، دار الجيل، بيروت، 1998م.
19- جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، محمد بن فتوح الحميدي، تحقيق إبراهيم الإبياري، ط2، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1989م.
20- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ط6، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع بيروت، 1900م.
21- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، المجمع العلمي العربي، بيروت، 1969م.
22- خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني الكاتب، نشره أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، د.ط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971م.
23- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنى، تحقيق محمد علي النجار، د.ط، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، 1952م.
24- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ط3، مكبتة الخانجي، القاهرة، 1992م.
25- ديوان ابن الحداد الأندلسي، محمد بن أحمد بن خلف بن عثمان، تحقيق يوسف علي الطويل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م.
26- ديوان ابن حمديس، أبو محمد بن محمد بن حمديس الصقلي، تصحيح إحسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت، 1960م.
27- ديوان ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن الفتح، تحقيق السيد مصطفى غازي، ط2، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1979م.
28- ديوان ابن زيدون، أحمد عبد الله بن أحمد بن غالب، تحقيق حنا الفاخوري، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1990م.
29- ديوان ابن شرف، أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني، تحقيق حسن ذكرى حسن، د.ط، نشر المكتبات الأزهرية، القاهرة، د.ت.

30- ديوان ابن شهيد، أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن عمر، جمع وتحقيق د. محمود علي مكي، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
31- ديوان ابن عبد ربه، أحمد بن عبد ربه القرطبي الأندلسي، تحقيق د.محمد رضوان الداية، ط2، دار الفكر، دمشق، 1979م.
32- ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1974م.
33- ديوان أبي العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كَيسان (أبو العتاهية)، د.ط، دار صعب، بيروت، د.ت.
34- ديوان أبي إسحاق الألبيري، إبراهيم بن مسعود التُّجيبي، تحقيق د.محمد رضوان الداية، ط2، دار قتيبة، 1981م.
35- ديوان الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبد الله، تحقيق د.إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1963م.
36- ديوان الإمام الشافعي، تحقيق د.مجاهد مصطفى بهجت، د.ط، دار القلم، دمشق، 1999م.
37- ديوان الإمام علي بن أبي طالب، د.ط، تحقيق مركز البيان العلمي، مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ت.
38- ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط3، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
39- ديوان الشريف الرضي، د.ط، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1900م.
40- ديوان أبي فراس الحمداني، أبو فراس الحمداني، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، د.ط، دار صادر، بيروت، د.ت.
41- ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق أحمد محمد بن بدوي وحامد عبد المجيد، د.ط، مطبوعات وزارة المعارف بالقاهرة،1951م.
42- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، د.تحقيق إحسان عباس، د.ط، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1975م.
43- الذيل والتكملة، ابن عبد الملك المراكشي، تحقيق د.إحسان عباس، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
44- رسائل ابن حزم الأندلسي، المجموعة الأولى ، تحقيق د.إحسان عباس، د.ط، القاهرة، 1954م.
45- سنن ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تصحيح وتعليق محمد فؤاد عبد الباقي، د.ط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.

46- سنن أبي داود، أبو سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي، ضبط وتعليــق محمــد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار إحياء السنة النبوية، د.ت.
47- سنن الترمذي، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، ط1، القاهرة، د.ت.
48- سقط الزند، أبو العلاء المعري، د.ط، دار صادر، بيروت، 1980م.
49- شرح التلخيص، تحقيق محمد مــصطفى صــوفية، ط2، المنــشأة العامــة للنــشر، طرابلس، 1983م.
50- شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، ط1، مكتبات مصر، القاهرة، 1347هـ.
51- شعر الرمادي يوسف بن هارون، جمع ماهر زهير جرار، ط1، المؤســسة العربيــة للدراسات والنشر، 1980م.
52- شعر سابق البربري، تحقيق بــدر أحمــد ضــيف، ط1، دار المعرفــة الجامعيــة، الإسكندرية، 2004م.
53- الصحاح للجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّــار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
54- صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن اســماعيل البخــاري، دار الفكــر للطباعــة والنشر، بيروت، 1981.
55- صحيح مسلم، أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تحقيق محمد فــؤاد عبد الباقي، د.ط، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
56- الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم، ابن بــشكوال (أبو القاسم خلف بن عبد الملك)، تحقيق السيد عــزت العطــار الحــسني، ط2، مطبعــة الخانجي، القاهرة، 1955م.
57- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، راجعه وضبطه جماعــة مــن العلمــاء، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980م.
58- طوق الحمامة في الألفة والأُلاف، أبو محمد علي بن حزم الأندلسي، تحقيق حــسن كامل الصيرفي، د.ط، مطبعة حجازي بالقاهرة 1950م.
59- العقد الفريد، أحمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق عبد المجيــد الترحينــي، ط3، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، 1987م.
60- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيــق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.
61- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق د.طه الحاجري ود.محمد زغلــول سلام، د.ط، المكتبة التجارية الكبرى، 1956م.

62- الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى الجامع الصغير، جلال الدين الـسيوطي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
63- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980م.
64- القزويني وشروح التلخيص، أحمد مطلوب، د.ط، مكتبة النهضة، بغداد، 1967م.
65- قضاة قرطبة، أبو عبد الله محمد بن حارث الخشني، راجعه السيد عـزت العطـار الحسيني، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1953م.
66- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، ابن خاقان، تحقيق حسين يوسـف خريـوش، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، 1989م.
67- الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تحقيق محمـد الـدالي، ط2، مؤسـسة الرسـالة، بيروت، 1993م.
68- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيـق د.مفيـد قميحـة، ط2، دار الكتـب العلمية، بيروت، 1984م.
69- كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ابن العجلوني، ط2، دار إحيـاء التـراث، بيـروت، 1351هـ.
70- كتاب البديع، عبد الله بن المعتـز، تحقيـق إغنـاطيوس كراتشقوفـسكي، ط3، دار المسيرة، بيروت، 1982م.
71- لسان العرب، ابن منظور، مكتبة دار المعارف بالقاهرة، 1979م.
72- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين بـن الأثيـر، تحقيـق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1990م.
73- مجاز القرآن، أبو عبيدة بن المثنى، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1954م.
74- مختصر إحياء العلوم، الغزالي، تحقيق أحمد عبد الرازق البكري، ط1، دار الـسلام، 2005م.
75- مدارج السالكين، ابن قيم الجوزية، د.ط، دار الحديث الشريف، القاهرة، 1983م.
76- مسند الإمام أحمد بن حنبل، ابن حنبل (الموسوعة الحديثة)، تحقيق مجموعـة مـن العلماء، ط1، مؤسسة الرسالة، 1999م.
77- المطرب من أشعار أهل المغرب، عمر بن دحية، تحقيق إبراهيم الأبياري وآخـرين، د.ط، القاهرة، 1954م.
78- مطمح الأنفس ومسرح التـأنس، الفـتح ابـن خاقـان، د.ط، مطبعـة الجوائـب، القسطنطينية، د.ت.

79- المغرب في حلى المغرب، عبد الملك بن سعيد، تحقيق شوقي ضيف، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1953م.
80- مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.
81- مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، ط2، دار العلمية، بيروت، 1987م.
82- مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م.
83- مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن محمد بن خلدون، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م.
84- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م.
85- الموازنة، الآمدي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، مكتبة العلمية، بيروت، 1994م.
86- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد المقري التلمساني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1968م.
87- النكت في إعجاز القرآن الكريم، الرماني، تحقيق خلف الله أحمد وزغلول سلام،
88- وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1971م، د.ط.
89- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979م.

ثانياً- المراجع

1- الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، منجد مصطفى بهجت، ط1، مؤسسة الرسالة، 1986م.
2- اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث، نافع محمود، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
3- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د.مصطفى هدّارة، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1969م.

4- أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، د.ط، دار المعرفـة، دمـشق، 1987م.

5- الأدب الأندلسي، د.محمد رضوان الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2000م.

6- الأدب الأندلسي، د. مصطفى الشكعة، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

7- الأدب الأندلسي، د.منجد مصطفى بهجت، د.ط، وزارة التعليم العالي والبحـث العلمـي، جامعة الموصل، 1988م.

8- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، د.أحمد هيكل، ط5، دار المعارف بمـصر، 1970م.

9- الأدب العربي في الأندلس، د.عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهـضة العربيـة، بيـروت، 1976م.

10- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، ط7، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م.

11- أروع ما قيل في الزهد، إميل ناصيف، د.ط، دار الجيل، بيروت، د.ت.

12- الأساليب الإنشائية، عبد السلام هارون، ط3، مطبعة الخانجي بالقاهرة، 1981م.

13- الأسلوب، أحمد الشايب، ط7، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1976م.

14- البحث البلاغي عند العرب، د.شفيع السيد، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996م.

15- البلاغة والأسلوبية، د.محمد صلاح أبو حميـدة، ط1، دار المقـداد للطباعـة، غـزة، 2007م.

16- البلاغة والتحليل الأدبي، د.أحمد أبو حاقة، ط2، دار العلم للملايين، 1993م.

17- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د.محمد عبد المطلـب، ط1، دار المعـارف، القـاهرة، 1993م.

18- البناء الفني في شعر ظافر الحداد، د.حماد أبو شاويش، د.ط، المكتبة العربية، القـاهرة، 1986م.

19- بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايـد، ط3، مكتبـة النـصر، القـاهرة، 1993م.

20- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006م.

21- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، د.سعد شـلبي، د.ط، دار نهـضة مـصر للطباعـة والنشر، القاهرة، 1978م.

22- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، إحسان عباس، د.ط، دار الشروق، عمان، 1997م.

23- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د.إحسان عباس، ط5، دار الشروق، عمان، 1997م.
24- تاريخ النقد العربي في القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1964م.
25- تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 1985م.
26- التراث الإسلامي في شعر أمل دنقل، جابر قميحة، ط1، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1987م.
27- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، ط14، دار الشروق، بيروت، 1995م.
28- التصوف الإسلامي، د. حسن الشافعي، د. أبو اليزيد العجمي، ط1، دار السلام، القاهرة، 2007م.
29- التصوير الشعري، د.عدنان قاسم، ط1، مكتبة الفلاح، الكويت، 1988م.
30- التعبير الفني في القرآن، بكري شيخ أمين، ط1، دار الشروق، بيروت، 1973م.
31- تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، محمد عبد المطلب، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995م.
32- التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، د.ط، منشأة المعارف بالاسكندرية ،1991م.
33- التناص القرآني في شعر في شعر أمل دنفل، عبد العاطي كيوان، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998م.
34- التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000م.
35- جدلية الإفراد والتركيب، محمد بن عبد المطلب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995م.
36- جماليات الأسلوب والتلقي، موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000م.
37- خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1980م.
38- الخطاب الشعري عند محمود درويش(دراسة أسلوبية)، د.محمد صلاح أبو حميدة، ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000م.
39- دراسات في الأدب الأندلسي، د.عثمان العبادلة، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1993م.

40- دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.صلاح أبو حميدة، ط1، سلسلة إبداعات فلسطينية، 2006م.
41- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د.أحمد درويش، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
42- دلالات التراكيب، د.محمد أبو موسى، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1980م.
43- دليل الدراسات الأسلوبية، د.جوزيف ميشال شريم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984م.
44- دينامية النص، د.محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
45- الزهادة والمتصوفة في بلاد المغرب والأندلس، محمد بركات البيلي، د.ط، دار النهضة العربية، القاهرة، 1993م.
46- الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، د.فوزي عيسى، ط1، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1979م.
47- الشعر الجاهلي، محمد النويهي، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
48- الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، د.ط، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1978م.
49- الشعر المعاصر، محمد بنيس، د.ط، توبقال، المغرب، 1997م.
50- الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الجيوسي، د.ط، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م.
51- شفرات النص، د.صلاح فضل، ط2، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995م.
52- الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.
53- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م.
54- الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د.جابر عصفور، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
55- الصورة الشعرية، د.صبحي البستاني، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986م.
56- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجناني وآخرين، د.ط، دار الرشيد، بغداد، 1982م.

57- الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم عبد الرحمن الغنـــيم، ط1، الـــشركة العربيـــة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.
58- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجـــري، علـــي البطـــل، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.
59- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل، د.ط، النادي الأدبـــي الثقـــافي، جـــدة، 1988م.
60- علم البيان، عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م.
61- علم المعاني، د.عبد العزيز عتيق، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
62- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد زاهي، مراجعة عبد الجليـــل نـــاظم، ط2، دار توبقال، المغرب، 1997م.
63- عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، ط1، مكتبة مـــدبولي، القـــاهرة، 1989م.
64- الفاصلة في القرآن، محمد الحسناوي، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1986م.
65- الفلسفة الصوفية في الإسلام، د.عبد القادر محمود، د.ط، مطبعـــة المعرفـــة، القـــاهرة، 1966م.
66- في رياض الأدب الصوفي، د.علي الخطيب، د.ط، دار نهضة الشرق، القاهرة، 2002م.
67- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د.محمد بن عبد المطلب، د.ط، الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، 1995م.
68- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1962م.
69- قضايا النقد الأدبي المعاصر، د.محمد زكي العـــشماوي، د.ط، دار النهـــضة، بيـــروت، 1979م.
70- قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، ط2، دار الفكر، بيروت، 1971م.
71- لغة الشعر العربي، د.عدنان قاسم، ط1، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع،الكويت، 1989م.
72- المرشد إلى فهم أشعار العرب، د.عبد الله الطيـــب المجـــذوب، ط4، مطبعـــة جامعـــة الخرطوم، 1991م.
73- المصطلحات الأدبية الحديثة، د.محمد عناني، د.ط، الشركة العالمية للنـــشر، القـــاهرة، 1997م.
74- معاني التراكيب، د.عبد الفتاح لاشين، د.ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1982م.
75- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د.أحمد مطلوب، ط2، مكتبة لبنان، 1996م.
76- ملامح الشعر الأندلسي، د.عمر الدقاق، د.ط، دار الشرق العربي، بيروت، د.ت.

77- من بلاغة القرآن، د.محمد شعبان علوان و د.نعمـان شـعبان علـوان، ط3، المطبعـة الإسلامية الحديثة، القاهرة، 1994م..
78- مفهوم الاستعارة، د.أحمد عبد السيد الصاوي، د.ط، الهيئة المـصرية العامـة للكتـاب، القاهرة، 1979م.
79- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، د.ط، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992م.
80- نظرية المعنى في النقد العربي، د.مصطفى ناصف، ط2، دار القلم، القاهرة، 1979م.
81- هكذا تكلم النص، د.محمد عبد المطلب، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القـاهرة، 1997م.

ثالثاً- المجلات

1- أصول الزهد والتصوف، د. حسن عباس نـصر الله، مجلـة الثقافـة الإسـلامية، ع24، 1989م.
2- التقابل الدلالي في سورة النساء، نوال بنت إبراهيم بن محمد الحلوة، مجلة علوم اللغة، ع2 ، 2006م.
3- التناص بين القرآن والحديث، صبحي إبراهيم الفقي، مجلة علوم اللغة، م7 ، ع2، القاهرة، 2004م.
4- التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، شربل داغر، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب ، م 16،ع1 ، القاهرة ، 1997م.
5- التناص ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها، د. عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، م2 ،ع2 ،1993م.
6- التناص القرآني والانجليزي والتوراتي في شعر أمل دنقل، نادر قاسم، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع6 ، 2005م.
7- التناص وإشكالية الكتابة، محمد طه حسين، مجلة الثقافية، الأردن ،ع6 ، 2003م.
8- طراز التوشيح بين الانحراف والتنـاص، صـلاح فـضل، مجلـة فـصول، م8 ، ع1، 1989م.
9- علاقة الرؤية الفنية بالمعجم الشعري، مجلة تشرين للدراسات والبحوث، د.محمـد معـلا حسن ، م22، ع15 ،2000م.
10- الكتابة أم حوار النصوص، عبد الملك مرتاض، مجلة الثقافية، ع16، الجامعة الأردنيـة ،2003م.

11- المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، د.أحمد طاهر حسنين، مجلــة الفـصول، م3، ع2، 1983م.

12- الملكة الشعرية والتفاعل النصي، محمد بريدي، فصول، م8 ، ع3 ، 1989م.

13- النص الغائب في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، مجلة الوحدة، ع48 ، 1988م.

رابعا - الرسائل الجامعية

1- الأخلاق الإسلامية في الشعر الأندلسي، د.يوسف الكحلوت، رسالة دكتوراة، جامعة القران الكريم والعلوم الإسلامية، السودان، 1999م.

2_ الزهد في عصر المرابطين والموحدين، عبد الرحيم حمدان، رسالة دكتوراة، جامعة عـين شمس، القاهرة، 1998م.

3- شعر الراعي النيمري (دراسة أسلوبية) عبد الجليل صرصور، رسالة دكتـوراة، جامعـة عين شمس، القاهرة، 1996م .

4- مفهوم الأخلاق في الشعر العربي، د.محمد تـيم، رسـالة دكتـوراة جامعـة أم القـرى، السعودية، 1994م.

خامسا – المواقع الإلكترونية

1- التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري، أحمد محمد عطا، بحث مقدم الى المؤتمر الدولي لكلية الألسن- جامعة قنا، 2007م، www.middle-east-0nline.com

2- شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، دراسة من منـشورات اتحـاد الكتـاب العربـي، دمشق،2005م، www. awa-dam.org

3- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صـابر عبيـد، مـن منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1992م، www.awa-dam.org

4- السيموطيقيا، علي حسن النجار، 2008م، www.kululiraq.com.

5- التناص النشأة والمفهوم، إيمان الشنيني، 2003م، www.ofocup.com.

Abstract

The Aundelsian Literature is an integral part of both the Arabic Literature history and the intellectual Arabic product in general. It is also a natural extension of the Arabic literature in the Orient. Such important status within the Arabic Literature, in addition to its humanitarian, national and historical importance makes it unique in some aspects that distinguish it from the oriental literature. Therefore, this study comes as a fulfillment for a period of nearly eight long centuries that can't be ignored in the Arabic literature history.

In spite of the high importance of the asceticism literature as it represents a prominent trend of the Aundelsian literature, it was ignored by many literature researchers, and thus there is a shortage of such studies. From this point, this study entitled Asceticism in the Andalusian Poetry in the fourth and fifth Hijeri centuries) is presented to fill in the gap in the field of Aundelsian studies.

This research study consists of a preface, five chapters and a conclusion.

The preface describes the political, social, cultural and intellectual life in both the Caliphate and Communities Ages and the changes that happened at that time. Additionally, the study shows how literature had been influenced by the political situation that was dominant at that time.

The first chapter presents the concept of Asceticism and its relationship to Sufism. Then, it reviews the emergence of asceticism and its evolution over the ages and reasons behind its spread in Andalus during that period.

The second chapter deals with the Poetic lexicon of ascetic poets through a binary study of a two semantic sides which contains the young and old, condemnation of the richness and the glorification of poverty, sin and repentance, life and death, and finally heaven and hell.

The third chapter includes the intertextuality in the poetry of asceticism, where the concept of intertextuality and its evolution have been discussed. There is also a discussion of the types of intertextuality, which were very common in the ascetic poetry, such as the intertextuality of Quranic vocabulary , Quranic composition, Quranic meaning, Quranic interval or comma and the Hadith Sharif (prophets' sayings) .

The fourth chapter explains the poetic image; it shows the most common and prominent types of partial images of the ascetic poetry represented in analogy with all its types, metaphor with its two types and metonymy.

The fifth chapter highlights some of the stylistic phenomena that have a prominent presence in the ascetic poetry and some of its most important examples are the Structural Devices (command , prohibition , Question, Wish or appeal and call) and the phenomenon of repetition , juxtaposition and alliteration.

The study reveals the following results:

1. The roots of ancient asceticism are very old and not related to the manifestation of the Islamic religion. Asceticism is deep-rooted since the age of ignorance (Jahelei'a) but it's deepened by the emergence of Islam where it derives its main principles from the Qur'an.

2. When asceticism emerged in Andalus, it was influenced by orient Arab conquerors, and it was associated with scholars' revolution against the (Rabedei) reign. So, asceticism was a source of release to the waves of anger experienced by scholars and other members of the community.

The political and social conditions were the main reason behind the strengthening of the ascetic tendency in the Andalusian society, where the society was mixed up with many contradictions, e.g. the richness and shame in contract to misery and deprivation and finally the bloody political conflicts.

Types of ascetic poems structures and forms range from the complete poems on ascetisism as appeared in Abu Ishaq El-Alberi poetry to the stanzas which were exclusive on the subject of asceticism. The last form of ascetic poetry was just some verses in poems that dealt with close purposes of asceticism like the poetry of consolation and wisdom.

The topics and the themes which were prominent in the ascetic poetry varied a lot and this indicates the coverage of ascetic poetry to all aspects of life whether in this life or in the hereafter the most widely used one was the binary of life and death and the least used was the binary of heaven and hell.

The language of asceticism is characterized by simplicity , clarity and distance from strangeness because it was a direct rhetorical addressing speech that aims at influencing people's minds and souls.The asceticism Andalusian poets are linked to their heritage of the holy Qur'an and Hadith Sharif (prophets' sayings) since they are the main sources and important components of the Andalusians' culture.

Poets of asceticism employed the different types of the partial poetic image, such as analogy, metaphor and metonymy. Also, the poets pay great interest to analogy since it occupies a large area in their poetry; therefore, their analogy and images are alive and embody the real meaning making it close to the outlet and the clear significance.

Furthermore, the ascetic poets employ many stylistic features that are exploited by poets in the production of significance and enrichment of the content. Some of the most important features are the structural devices, repetition, juxtaposition and alliteration because of their significant impact in achieving the semantic depth and rhythm.

Al- Azhar University – Gaza
Deanship of Graduate Studies
Arabic department- Literature and criticism



Asceticism in the Andalusian Poetry

in the fourth and fifth Hijeri centuries

Analytical Study

Prepared by

Hiyam Al- Majdalawi

Supervised by

Dr. Mouhamed Abu Hamida

Professor of Rhetoric and Criticism- Al Azhar University

This letter is submitted to complement the requirements of the master degree in literature and criticism

2010